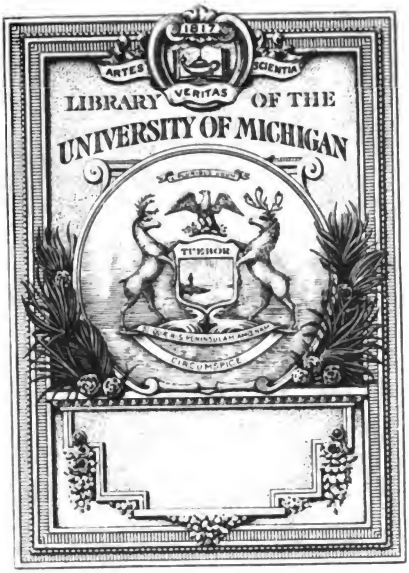
Glossen zum Nienor theater (1905-1906)

Hermann Bahr



Digitized by Google

832
B151

Digitized by Google

Gl
Herman
S. Fisch
Berl

Digitized by Google

An Albert Ahn in Köln

in herzlicher Verehrung

Digitized by Google

Von Hermann Bahr ist im gleichen Verlage erschienen:

Die gute Schule. Roman. 2. Auflage.
Neben der Liebe. Wiener Roman. 2. Auflage.
Dora. Wiener Geschichten. 2. Auflage.
Caph. Novellen. 2. Auflage.
Der Antisemitismus. Ein Interview.
Renaissance. Neue Reihe zur Kritik der Moderne.
Theater. Ein Wiener Roman. 3. Auflage.
Tschaperl. Ein Wiener Stück.
Josephine. Ein Spiel.
Der Star. Ein Wiener Stück.
Wiener Theater (1892—1898).
Die schöne Frau. Novellen. 2. Auflage.
Rezensionen (Wiener Theater 1901—1903).
Dialog vom Tragischen. Essays.
Der Meister. Komödie. 3. Auflage.
Sanna. Schauspiel.
Die Andere. Schauspiel.

Digitized by Google

Hermann Bahr

Glossen

Zum Wiener Theater

(1903—1906)

S. Fischer, Verlag, Berlin
1907

Digitized by Google

Alle Rechte,
insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

Digitized by Google

Herman
Feldman
12-29-42
47031

I

Burgtheater

1903

Zu spät.

(Drei Einakter von M. E. delle Grazie. Zum ersten Male aufgeführt im Burgtheater am 19. März 1903.)

„Zu spät" nennt Fräulein delle Grazie drei kleine Stücke: „Vineta", „Donauwellen" und „Sphinx"; das Buch, bei Breitkopf und Härtel, enthält noch ein viertes, „Mutter", das man im Burgtheater ausgelassen hat, vielleicht damit die Komtessen nicht erfahren, daß man Kinder aussetzen kann. Die Form kennen wir von Sudermann, Hartleben und Schnitzler her. Sie erlaubt dem Dichter, mit einem Gedanken zu spielen, indem er ihn bald nachdenklich und schwer, bald von der heiteren Seite nimmt und so, was man etwa gegen das eine Stück einzuwenden hat, selbst im nächsten gleich wieder ausgleichen kann. Dem Publikum gefällt sie durch ihre Kürze, da es doch heute, nervös und ungeduldig, nirgends zu warten, sondern gleich „gepackt" sein will und nach dem letzten Akte, nach der Entscheidung drängt; das andere, meint es, könne es sich selbst denken. Darin täuscht es sich nun freilich und bemerkt nicht, daß es eben die Kunst jener drei Autoren ist,

Digitized by Google

indem sie uns nur einen letzten Akt zu geben scheinen, in diesem doch alles, wenn auch nur sozusagen stenographisch, unterzubringen, was sonst vorher in zwei langen Akten ausgebreitet wird. Ich fürchte fast, Fräulein delle Grazie hat sich darin auch ein wenig täuschen lassen. Ihre Akte sind in der Tat letzte Akte, denen die früheren fehlen. Man fühlt es aber, daß sie fehlen; man vermißt sie. Wenn ich ganz aufrichtig meine Empfindung beim Lesen sagen darf, so war sie recht seltsam. Ich war die ganze Zeit verwundert, warum es denn noch immer nicht auf mich wirkte, da das doch eigentlich auf mich wirken müßte. Dann habe ich das Buch zugeklappt und nachgedacht und mir zu dem Stück die Vorgeschichte aufgebaut. Und da hat es gewirkt. Im Theater aber hat man nicht die Zeit, so nachzuhelfen. Bevor wir noch in die Stimmung gekommen sind, uns diese Menschen und ihr Leben aus eigenem zu ergänzen, ist das Stück schon wieder aus. Der Schauspieler kann da freilich viel für uns tun, aber es ist noch immer zu wenig.

Ich vermute, Fräulein delle Grazie überschätzt die Situation, sie überschätzt das Ereignis auf der Bühne. Wir sind aber geneigt, bei jedem Ereignis zu denken: Da kommt es nun ganz auf den Menschen an, den es trifft — was diesen vernichtet, wird für jenen nur ein Spaß sein, je nach seiner Art; und so ist uns mit der bloßen Situation, mit dem Ereignis noch gar nichts gegeben und gar keine Stimmung angeschlagen, wenn wir die Art des Menschen nicht kennen. Sie aber rechnet nun schon mit einer Stimmung in uns, baut auf diese und wundert sich wohl, wenn sie nicht wirkt. Nehmen wir gleich das erste

Digitized by Google

Stück. Zufällig begegnen ſich die junge Baronin Sußdorf und der Miſſionär Johannes Noltſch. Die beiden haben ſich einſt, als er Hofmeiſter im Hauſe ihrer Eltern war, heiß geliebt, ohne es ſich zu ſagen. Sie hat einen anderen heiraten müſſen und iſt unglücklich geworden. Er geht als Prediger nach China, um den Tod zu ſuchen. Und nun, da es „zu ſpät“ iſt, ſagen ſie ſich, was ſie einander geweſen ſind, und ſcheiden in einer tiefen Wehmut, die wir nicht mitfühlen können. Wir können es nicht, weil wir dieſe beiden Leute zu wenig kennen, um zu wiſſen, was ihnen jenes Ereignis bedeutet hat. Das Fräulein wird ſagen: Aber denken Sie doch, ein junges Mädchen, das dem Geliebten entſagen und einen anderen heiraten muß! Wir kennen aber junge Mädchen, die das vortrefflich überſtanden haben, mit dem anderen ſehr glücklich geworden ſind und nur lachen müſſen, wenn ſie zufällig dem Heißgeliebten von damals begegnen. Jeder Hofmeiſter, deſſen Zögling eine Schweſter hat, iſt in dieſe vernarrt. Aber wenige ſind noch Miſſionäre geworden. Das heißt, äſthetiſch geſprochen: Jenes Ereignis hat an ſich gar keinen Stimmungsgehalt, es kann kein Poſten in der dramatiſchen Rechnung ſein, es iſt keine Valeur, ſondern es bekommt ſeine Bedeutung, ſeinen Wert erſt eben durch den Menſchen, dem es geſchieht. Wir müßten die Baronin, bevor ſie heiratet, geſehen und als eines jener empfindſamen Weſen erkannt haben, die nicht verwinden können; oder dies müßte uns, wozu freilich eine ganz außerordentliche Kunſt gehören würde, durch irgend etwas, das ſie geheimnisvoll ſagt, oder an irgend einem Vorfalle unmittelbar gewiß werden. Da dies nicht geſchieht, fühlen wir uns, wie man ſchon im

Digitized by Google

Theater, wird man nicht bezwungen, sogleich widerspricht, in eine heimliche Opposition gedrängt und sagen blasiert: „Das alles, weil sie den Hofmeister nicht gekriegt hat? Anderen ist schon Ärgeres passiert."

Mit den „Donauwellen" ist es ähnlich. Ein kleines Wirtshaus hinter dem Prater, an der Reichsbrücke. Kleine Leute, die einer Damenkapelle zuhören. Hier kommt Fräulein Hedwig mit dem Weinreisenden Ott zusammen, den sie heiraten soll. Die alte Geschichte: Sie ist verführt und verlassen worden, und um sie los zu werden, will sie der Frühere einem Reisenden seiner Firma anhängen, der unter guten Bedingungen bereit ist, gefällig zu sein. Im Gespräch mit diesem praktischen Herrn fühlt sie erst, was aus ihr geworden ist, fühlt, was neben ihm aus ihr würde. Sie hat ja dem Kinde das Opfer bringen wollen, aber sie kann nicht, es ist zu viel. Sie springt auf und rennt fort, ein Gewitter kommt, es blitzt und stürmt und donnert, da schreit ein Fiaker plötzlich auf: „Jesus Maria! Da is ane in die Donau g'sprungen! Hilfe, Hilfe!" . . . Dies ist unleugbar eine rein tragische Situation, wenn — wenn nämlich das Mädchen danach ist. Es kommt auch hier wieder alles auf ihr Wesen an, das wir erst fühlen müssen, um sicher zu sein, daß ihr Untergang notwendig ist. Was jener Ott zu ihr sagt, ist sehr stark, vielleicht zu stark, da gerade so naiv verdorbene Leute meistens schon aus Eitelkeit gutmütig sind. Es handelt sich aber nicht darum, ihn sehr gemein zu zeigen, sondern um auf uns zu wirken, müßte gezeigt werden, daß sie zu jenen Menschen gehört, die das Gemeine tötet. Das fehlt. Es fehlen wieder die früheren Akte, in welchen wir das

Digitized by Google

Mädchen allmählich hätten lieb gewinnen können; oder es fehlt jene geheimnisvolle plastische Kraft, der ein stilles Wort genügt, um uns dadurch eine Seele zu enthüllen.

Ganz lustig ist die „Sphinx" gedacht, die freilich sachte zum Schwank, in die Posse hinübergleitet. Ein Gelehrter, der verlorene zerstreute Professor aus den Fliegenden, ahnt nicht, daß er sich in ein gutes junges Mädchen im Hause verliebt, und um es nur immer bei sich zu haben, läßt er sich ein, ihre alte Tante zu heiraten. Da sich das Mädchen nun aber mit einem Cousin verlobt und also doch aus dem Hause will, begreift er erst, was mit ihm war, und rennt knapp vor der Hochzeit noch der Tante erschrocken davon. Das ist ein ganz hübscher Scherz in der älteren Manier, den die verliebte Munterkeit des jungen Paares angenehm belebt.

Dem ersten Stücke half Frau Hohenfels mit ihrer unsichtbar waltenden Energie nach; Herrn Devrient wird man freilich einen schwärmerischen Missionär niemals glauben. In den „Donauwellen" schien sich das Publikum über das Beiwerk zu amüsieren, die Damenkapelle, die Kellner, den Fiaker; es wurde auch sehr „echt" gespielt, freilich mit einer etwas herablassenden und zum Parterre zwinkernden Echtheit, gleichsam: Schauts, wie gemein wir Hofbeamten uns doch machen können! Frau Medelsky übertrieb; dies ist doch nicht der letzte Akt der „Liebelei". Höchst ergötzlich waren Herr Zeska, Herr Korff und Herr Schmidt. Die „Sphinx" zog und dehnte Herr Thimig sehr aus, und so komisch er übrigens, so reizend Frau Retty war, die rechte Stimmung wurde es nicht.

Digitized by Google

Fräulein delle Grazie erschien nach jedem Stücke, dem Zischen tapfer trotzend.

Die Frau vom Meere.

(Schauspiel in fünf Akten von Henrik Ibsen. Im Burgtheater zum ersten Male aufgeführt am 24. April 1903.)

Ellida, das Kind eines Wächters auf dem Leuchtturm, wird von einem wilden finnischen Steuermann begehrt und da er fliehen muß, verloben sie sich insgeheim unter seltsamen Zeichen, indem er einen Schlüsselbund aus der Tasche zieht, an diesen seinen Ring und einen kleinen Ring von ihr steckt und nun den Bund mit den Ringen weit ins tiefe Meer wirft, wodurch sie sich nun beide für alle Zeit dem Meere angetraut glauben sollen. Er zieht fort, sie erwächst und bald ist es ihr nur noch wie ein wüster Traum, sie sieht ein, wie „verdreht und sinnlos" es war, und wird die Frau des Doktor Wangel, nachdem sie diesem ehrlich bekannt hat, daß sie schon einmal einen anderen geliebt. Aber sie kann sich in der Ehe nicht recht „akklimatisieren". Sie lernt ihren gütigen Gatten lieben, doch der andere, der Wilde, schreckt immer noch ihr Gemüt auf. Sie denkt nur mit Grauen, mit Entsetzen an ihn, aber sie fühlt, daß sie ihm gehört. Er wird kommen und sie holen, da wird sie ihm folgen müssen, denn er hat die Macht über sie. Und er kommt wirklich. Da wagt ihr Mann, der Arzt, das letzte: er gibt sie frei, sie soll nicht gebunden sein, sie mag wählen zwischen ihm und dem Fremden. Dies löst den Spuk, der finstere Zauber zerrinnt, über die Freie hat der Fremde keine Gewalt mehr:

Digitized by Google

er geht, sie bleibt. Sie ist dem Gatten gewonnen, jetzt kann sie erst Wurzel schlagen in seinem Hause.

Dies ist nun zunächst nur, wie ein Arzt sagen würde: ein schöner Fall von Hysterie. Ellida mag damals in den gefährlichen Jahren der Hedwig Ekdal gewesen sein; oder gerade kaum darüber hinaus. Von einer ungeheuren Erregbarkeit und Empfänglichkeit also. Da stößt sie auf den wilden Mann, der eine billige Romantik hat: er ist eine Art fliegender Holländer in der Volksausgabe, er hat einen Mord begangen, er ist aber unschuldig und er weiß sie durch unheimliche Worte, durch abenteuerliche Zeichen, grobe Symbole, wie Kinder und einfache Menschen sie lieben, zu betäuben und zu betören. Wie er weg ist, wird das alles bald vergessen. Es versinkt in sie hinab, sie denkt nicht mehr daran. Aber die Ehe mit einem älteren, sehr gütigen, doch nicht eben sehr lebhaften Manne in einem engen Kreise unter kleinen Pflichten und Sorgen hält ihr nicht, was sie sich versprochen haben mag. Ihr wird dumpf und bang, ihre Sehnsucht fängt zu arbeiten an und das ist nun psychologisch sehr wahr: die Sehnsucht setzt sich immer an einen alten Kern an, hier kristallisiert sie. So steigt der versunkene Fremde drohend wieder aus ihrer Erinnerung herauf. Sie erschrickt, sie wehrt das fürchterliche Bild ab. Dadurch und weil sie es verbirgt, weil sie es nicht wagt, sich dem Gatten anzuvertrauen, weil sie die Erscheinung, die sie verstört und beklemmt, wie die Psychiater das nennen: nicht „abreagiert“; wird ihre Furcht so groß, daß sie jeden anderen Gedanken allmählich aus ihr verdrängt. Dafür gibt es nur eine Kur: was sie fürchtet, muß geschehen, weil das Wirkliche niemals so furchtbar

Digitized by Google

sein kann, als es unsere Einbildung macht; und sie darf nicht beschützt, sie muß gezwungen werden, ihm aus eigener Kraft zu begegnen. Indem der Fremde erscheint, nicht mehr als ein bloßes Gespenst ihrer Angst, sondern mit Fleisch und Blut, ist sie eigentlich schon geheilt. Es muß ihr nur erst noch bewußt werden, sie darf nicht glauben können, daß man ihr geholfen hat, sie muß sicher sein, daß sie es selbst ist, die die Macht hat, das Phantom zu vernichten. Indem der Doktor Wangel die Einsicht hat, sie frei wählen und sich ihren Entschluß allein abringen zu lassen, handelt er ganz, wie unsere Doktoren Breuer und Freud ihre Kranken behandeln: er hebt ihr Leiden an einer ursprünglich nicht erledigten, sondern gewaltsam gehemmten Vorstellung dadurch auf, daß er sie zwingt, den verhaltenen Affekt auszulösen und im Hin und Her von Erwägungen, zwischen welchen sie schwankt, bis sie sich entschließt, allmählich abzuführen; worüber mehr in dem wunderbaren Buche unserer beiden Gelehrten, „Studien über Hysterie" (Wien, Franz Deuticke, 1895) nachgelesen werden mag.

Ibsen stellt sich immer, als sei es ihm nur um einen solchen ganz besonderen einzelnen Fall zu tun. Er hat, seit er sich der Romantik entrungen hat, eine ungeheure, manchmal fast komische Angst, ein „Problemdichter" zu sein. Es hilft ihm aber nichts, er kommt von seiner Natur nicht los. Nur sind es, was man leider immer noch zu verkennen scheint, freilich niemals Probleme der Moral, sondern er hält sich an die der Kultur. Man wird schon später einmal begreifen lernen, daß er sich darin unmittelbar an Goethe anschließt; Rosmer und Tasso haben dieselbe

Digitized by Google

Wurzel. Hier ist es nun das Thema, wie schwer es uns wird, uns aus der Barbarei in die Sitte zu fügen. Da jeder von uns in sich die ganze Entwicklung der Menschheit noch einmal abgekürzt durchzumachen hat und noch einmal der Reihe nach Tier, Urmensch, Halbmensch ist, bevor er als Europäer herauskommt, muß sich der Jüngling, noch von solchen starken Erinnerungen an die Wildheit beherrscht, fremd in der Sitte und Zucht fühlen, die ihn umgeben, und findet sich nicht gleich zurecht. Er muß sich erst „akklimatisieren". Es ergeht ihm ganz wie Ellida sagt: „Ich habe es so gut hier gehabt, wie es nur ein Mensch wünschen mag. Aber ich kam nicht freiwillig. Das ist die Sache." Jeder hat das wohl einmal erlebt; keiner ist „freiwillig" gekommen, das ist die Sache. Wir finden uns als Jünglinge vor Gesetzen, Sitten, Gewohnheiten, um die wir nicht gefragt worden sind — das ist die Qual der Jugend. Mag man uns immer beweisen, wie gerecht und notwendig sie sind — man hätte uns fragen sollen. Man mag uns immer erzählen, daß sie ja nur zu unserem Glücke sind — weiß man denn, ob wir glücklich sein wollen? „Die Wahl muß ich haben," sagt Ellida, „die Wahl nach beiden Seiten hin." Ihr graut vor dem Manne des Meeres, so graut uns vor Begierden, die wir aus alter Zeit her in uns drohen fühlen. Aber wir werden von ihnen erst frei, wenn wir uns ihnen stellen dürfen, wie sich Ellida dem Fremden stellt. Es gibt Dinge, die der Mensch nur bei sich selbst allein abmachen kann, und es ist der Wahn unserer Kultur, daß sie ihm dies ersparen will, indem sie ihm seine Natur zu vertuschen glaubt. Gesetz, Sitte und Kunst können nicht befohlen

Digitized by Google

werden, sie müssen erlebt worden sein. Es hilft uns nichts daß uns Eltern und Erzieher über das Chaos in uns hinwegtäuschen wollen. Es bricht doch durch und unser Stolz verlangt, „die Wahl zu haben, die Wahl nach beiden Seiten hin". Erst wenn wir das Chaos aus eigener Kraft überwunden haben, treten wir „freiwillig" in die Kultur ein und wir schließen uns dem Beschlusse der Menschheit erst an, wenn wir erleben, daß nicht ohne uns schon alles erledigt und abgetan ist, daß auch wir notwendig sind, daß es auch für uns noch eine „Aufgabe" gibt. Als Ellida sich an der wirren kleinen Hilde fragt: „Sollte hier eine Aufgabe für mich sein?", da weicht der Bann, der Dämon der barbarischen Erinnerungen entschwindet, die Wikingerin ist bezähmt.

Frau Bleibtreu hat als Ellida versagt. Das Nervöse, das Hysterische, das Visionäre oder wie man es immer nennen mag, ist ihrer festen, in sich sicheren und klaren Natur fremd, die nach ruhiger Entfaltung verlangt, wenn sie sich in ihrer Kraft und Größe zeigen soll. Freilich weiß ich auch sonst im Burgtheater niemanden für die Rolle. Herr Heine wird als fremder Mann durch seine spitze, nüchterne, verständige Art fast komisch; vielleicht könnte man es mit Herrn Schmidt wagen. Sonnenthal wirkt ja immer durch seinen warmen und edlen Ton, aber seinem Wangel fehlen die hübschen kleinen Züge des alkoholischen Pedanten. Frau Medelsky, Frau Retty, Herr Nissen und Herr Treßler spielen gar etwas stark in den deutschen Schwank hinüber, aber sie haben das Publikum für sich, dem erst in den leichteren Szenen des letzten Aktes allmählich etwas behaglicher zu werden schien.

Digitized by Google

Burgtheater.

(„Mutter", Schauspiel in einem Akt von M. E. delle Grazie. „Die stillen Stuben", Schauspiel in drei Akten von Sven Lange. Am 13. Mai 1903.)

Sven Lange hat einen merkwürdigen Roman geschrieben: Hertha Junker. Der fängt als muntere Satire mit allerlei netten kleinen Bosheiten an, um sich allmählich in eine traurige Liebe einzuspinnen. Jene sind ganz angenehm zu lesen, ohne doch irgend ernster oder tiefer zu wirken. Diese genießt man mit einer unendlichen Wehmut und man spürt, daß hier etwas ganz Neues versucht wird. Was hier nämlich die Leute sagen oder was über sie vom Dichter gesagt wird, ist es nicht, das uns rührt, sondern auf eine geheimnisvolle Art läßt er uns in ihre Stimmung geraten, ohne Worte zu brauchen; diese klingen und schwingen nur so mit, wir hören sie kaum. Sehr reine und stille Menschen kommen uns nahe, nicht durch das, was sie tun oder was sie sprechen, sondern durch einen Glanz auf ihrem ganzen Wesen. Sehr schöne Stunden beglücken uns noch in der Erinnerung, aber wir können eigentlich nichts von ihnen erzählen, das wäre lächerlich; wir wissen gar nicht, was an ihnen war, wir werden nur nie vergessen, wie schön es war. Sehr bittere Schmerzen werden uns von lieben Menschen angetan, aber wir können uns nicht einmal beklagen, wir begreifen selbst nicht, was uns so gekränkt hat, und was wir davon sagen können, das ist es alles nicht. Solche Dinge, den Schimmer oder die Musik, die um manchen Menschen schweben, die bange Lust unvergeßlicher Stunden, das tiefe Leid, das uns ge-

Digitized by Google

ſchieht, ohne daß eine Hand erhoben oder auch nur ein Wort geſprochen wird, durch einen bloßen Blick oder durch das Schweigen oder durch den verhaltenen Gram einer geliebten Perſon, dies drückt Sven Lange mit einer wunderbaren Macht aus.

In ſeinem Schauſpiel ſehen wir eine junge Frau in ihrer Ehe mit einem guten Manne, den ſie liebt, allmählich verzagen und ſcheu und ſo traurig werden, daß ſie in ihrer Not ſich ſelbſt nicht mehr verſteht und ſchon einen anderen zu lieben glaubt, bis ſie, ſchon bereit, mit dieſem zu entlaufen, plötzlich erkennt, daß es doch jener iſt, dem ſie mit ganzer Seele gehört, und in ihrer Verwirrung, ihrer Scham Gift nimmt. Alſo die alte Geſchichte, wird man ſagen, von der unverſtandenen oder unbefriedigten Frau, die es nach Abenteuern lockt und die doch zu anſtändig oder zu feig iſt, ihrer Leidenſchaft zu folgen. Ja und nein. Gewiß ſind es immer die alten Geſchichten, die unter den Menſchen geſchehen. Es ſpürt ſie nur jeder anders. Hier wird gezeigt, wie wir ſie ſpüren. Sonſt hieß es in den Romanen oder in den Stücken immer: Sie liebte ihren Mann nicht mehr, ſie liebte einen andern. Wobei ich doch immer das Gefühl habe: Glückliche Frau die ihrer Empfindung ſo ſicher iſt und darin ſolche Ordnung hält, die das Datum kennt, wann ſie zu lieben angefangen oder aufgehört hat, die weiß, wen ſie liebt! Im Leben, hab ich gefunden, iſt das anders. Wir begehren, wir genießen, aber nachdem es aus iſt, fällt uns ſpäter plötzlich einmal ein: War das damals eigentlich Liebe? Und wir wiſſen es nie. Wir können nur vermuten. Vielleicht im erſten Taumel, ein paar Tage, ein paar Wochen. Aber

Digitized by Google

ist das Liebe? Selbst Romeo — hat er eigentlich geliebt? Nicht bloß begehrt, sondern so geliebt, wie jede junge Frau geliebt zu werden und zu lieben träumt?

Bei dieser Frage ist Frau Helga angekommen. Liebt ihr Mann sie noch? Liebt sie ihn noch? Sie vermißt wohl die starke und heftige Emotion der ersten Begierde. Sie fühlt etwas aus ihrem Leben entschwinden, entgleiten. Sie löst sich allmählich von ihrem Manne los, sie wird einsam, sie fragt und grübelt und sehnt sich. Hätte sie nun einen brutalen und sinnlichen Mann, so würde dieser, durch ihr verändertes Wesen stutzig, gereizt und wütend, seine Eifersucht, seinen Neid, seine Sorge so gewaltsam entladen, daß es unter Flüchen und Tränen schließlich doch wieder die Emotion geben würde, die ihr fehlt. Niels Theysen aber, ihr Gatte, ist einer jener stillen, verletzlichen und sprachlosen Menschen, die Sven Lange liebt. Er kann nicht toben, nicht klagen, er explodiert nicht, er würgt alles stumm in sich hinein, bekommt höchstens Kopfweh davon und zeigt nicht, was in ihm geschieht. Und, was seine eigentliche Schuld gegen die Frau ist: er will gerecht gegen sie sein und ihr ihre volle Freiheit lassen. Er spürt, daß sie sich allmählich von ihm entfernt. Statt sie nun mit aller Macht an sich zu ziehen, wodurch alles wieder gut werden könnte, hat er das Gefühl: Dies wäre häßlich, ich darf sie nicht stören, in ihr geht irgend etwas vor, derlei muß jeder Mensch bei sich allein abtun, dann wird sich ja zeigen, ob sie mich noch liebt, und wenn sie mich nicht mehr liebt, soll sie frei sein! So quält er sich und ahnt nicht, daß er sie damit noch viel mehr quält. Sein Irrtum ist nämlich, mit der Liebe einer Frau wie mit einer sicheren

Digitized by Google

Größe zu rechnen. Er denkt immer: Das ist ihre Sache, ich darf sie nicht zwingen! Liebe ist aber nichts als Zwang; das weiß er nicht. Was Frauen als Liebe empfinden, ist nur die durch sie strömende Kraft des Mannes, der sie will. Hört diese zu wirken auf, so ist es für das Gefühl der Frau ganz gleich, ob es aus Überdruß, aus Untreue oder aus einer falschen Gerechtigkeit geschieht. Sie fühlt sich nur verlassen und davon, daß er sich im Stillen abhärmt, hat sie nichts; sie will bezwungen sein. In diesem fast unheimlichen Verhältnisse zweier Menschen, das man Liebe nennt, kommt es eben wahrscheinlich gar nicht darauf an, was jeder von ihnen bei sich fühlt, sondern nur darauf allein, was er den anderen fühlen läßt.

So zarte und gefährliche Dinge werden in diesem Stück mit einer unbeschreiblichen geistigen Anmut dargestellt. Ganz seltsam ist dabei, wie der Dichter das Wort behandelt. Er erinnert darin an Strindberg. Strindberg ist der erste gewesen, der das Wort völlig zurückgedrängt hat, so daß es eigentlich wenig bedeutet, was seine Menschen sagen; das Wort wirkt bei ihm nur noch als Farbe oder wie die Maler das nennen: als Valeur im Ganzen. Darum verlangt er auch Schauspieler, die nicht bloße „Referenten" des Textes sind, sondern die mimische Kraft haben, uns durch den Blick, die Geste und ihr ganzes Wesen mehr von sich wissen zu lassen, als sie sagen dürfen. Ebenso Sven Lange in diesem Stück, das vermutlich erst im Berliner „Kleinen Theater" erscheinen wird, wie es wirklich ist. Hier traf nur Herr Korff anfangs ungefähr den Ton. Die anderen spielten daran so grotesk vorbei,

Digitized by Google

daß das Publikum eigentlich recht hatte, das feine und melancholische Stück auszukichern.

Der Akt des Fräuleins delle Grazie, zum Zyklus „Zu spät" gehörend, zeigt wieder, daß es dem Fräulein leider immer an der plastischen Kraft fehlt, ihre Intention zu gestalten. Sie hat gewiß allerhand zu sagen, aber sie sagt es eben immer nur, sie stellt es nicht dar, wir hören in einem fort reden, aber wir sehen nichts, nichts wird lebendig, nichts steht da. Doch wird ihr Stück wenigstens in zwei Rollen gut gespielt: Die klare, scharfe, eindringliche Art der Frau Mitterwurzer und Sonnenthals warmer edler Ton klingen vortrefflich zusammen.

Geschäft ist Geschäft.

(Komödie in drei Akten von Octave Mirbeau. Zum ersten Male aufgeführt im Burgtheater am 2. Oktober 1903.)

Von Mirbeau wird erzählt, es sei, als er noch ein kleiner Bub war, seine Passion gewesen, sich ungestüm, wenn er einen Wagen sah, vor die Pferde zu werfen, neugierig, ob es dem Kutscher gelingen würde, sie noch zurückzureißen. Als er daheim nicht mehr zu bändigen war, wurde er nach Vannes zu den Jesuiten in die Schule geschickt, woran man seine Erinnerungen im Sebastien Roch nachlesen mag, und kaum siebzehn kam er nach Paris, um Jurist zu werden, er zog aber die kleinen Mädchen vor. Bald finden wir ihn im Ordre bei den Bonapartisten, wo er über Malerei schreiben soll, doch durch seine Begeisterung für Manet und seine Wut auf die „Alten" unmöglich wird. Er wendet sich zur Kritik über die Theater, kann sich aber

Digitized by Google

auch hier, weil er dem Dünkel der Herren Komödianten nicht ſchmeicheln will, nicht behaupten. Da begegnet er einem Freunde, der aus dem Orient kommt, und hört ihn von der ſüßen Macht des Opiums ſchwärmen. Neugierig, verſucht er es ſogleich und bringt vier Monate im Rauſche zu, bis zu achtzig Pfeifen täglich rauchend, nichts eſſend als alle vierundzwanzig Stunden einmal ein Ei, bis ihn ſein Vater, dem er vorgelogen hat, nach Italien zu reiſen, elend und verkommen in einer Kammer entdeckt. Der Vater bringt ihn fort, füttert ihn auf und verwendet ſich, daß er zum Unterpräfekten ernannt wird. Aber ein paar Monate ſpäter, nach dem Siege der Republikaner, wird er wieder Journaliſt, jetzt im „Gaulois“. Da verliebt er ſich, braucht Geld und geht an die Börſe, verdient zwölftauſend Franks monatlich für das Mädchen, es betrügt ihn, ihn ekelt, er liquidiert und flüchtet in die Bretagne, um anderthalb Jahre dort als einſamer Fiſcher zu leben, fern von der lauten Gemeinheit der Menſchen. Aber dann kehrt er in die Preſſe zurück, hat Duelle, gründet ein eigenes Blatt, „Les Grimaces“, verſchwindet wieder, reiſt herum, ſchreibt Romane, heiratet, entdeckt Maeterlinck, wird Anarchiſt, ſchreibt ein Stück für die Sarah und iſt mit fünfundfünfzig Jahren heute, an Haß, Verwegenheit und Enthuſiasmus, jünger als die Jüngſten.

Er iſt ein Violent, wie das die Franzoſen nennen. Aber dann iſt er auch ein Potinier, das iſt einer, der eine Freude hat, das Leben in lauter amüſante kleine Geſchichten aufzulöſen. Cyrano war ein Violent; Saint-Simon war ein Potinier oder auch die Frau von Sevigné. Drumont iſt jenes, auch Deroulède. France iſt dieſes. Die Nation

Digitized by Google

schwankt immer zwischen den beiden Typen. Aber manchmal vereinigen sie sich. In Diderot zum Beispiel. Und Mirbeau hat wirklich etwas von Diderot. Dies sind Menschen, in welchen eine durch viele Geschlechter verhaltene und aufgesparte Energie sich plötzlich entladen muß. Sie fragen nicht viel, sie werfen sich vor die Pferde. Die Kraft muß heraus. Aber in jenen Geschlechtern, von welchen sie stammen, ist zur selben Zeit viel Erfahrung und Kenntnis der Welt angesammelt worden, die sich nicht verliert. Daher der Philosoph im Abenteurer. Und so blinzelt der kleine Bub unter den Hufen neugierig hervor, wie sich der Kutscher benehmen und welche „Pointe" sein Abenteuer haben wird. Diese Menschen reizt es, alles zu erleben, aber doch eigentlich nur, um davon hübsch erzählen zu können, dann genießen sie es erst: niemals im Moment selbst, sondern erst in Literatur abgezogen. Weshalb sie es auch gar nicht erwarten können, den Moment in Darstellung zu verwandeln, und in der einen Hand noch das Schwert, tapfer um sich schlagend, mit der anderen schon gleich alles notieren, wobei es ihnen denn begegnet, daß sie sich manchmal in ihren Gegner plötzlich verlieben, bloß weil er eine so schöne Notiz gibt. So ist auch diese Komödie Mirbeaus offenbar entstanden, in der er sich mit seiner ganzen Wut auf den großen Geldmenschen stürzt, dann aber in der rein künstlerischen Lust an der Figur auf einmal den Polemisten vergißt und aus Kunstgefühl menschlich gerecht wird.

Man wird bei uns vielleicht finden, das sei gar kein Stück. Es hat keine Handlung, es geschieht nichts im gemeinen Sinne, es geht nichts vor, was die Komtessen

Digitized by Google

„spannen" könnte. Bei Molière auch nicht. Es wird nur ein Mensch gezeigt. Dies aber mit einer Kraft und einer künstlerischen Freude, die man eigentlich Mirbeau doch gar nicht zugetraut hätte. Sonst hat ihn immer seine Laune oder auch der Haß hingerissen, sich persönlich einzumischen. Aber hier ist sein Gefühl der Figur so stark gewesen, daß es ihn völlig aufgesogen hat. Er hat in seinem ganzen Leben nichts geschaffen, was sich mit ihr vergleichen könnte.

Isidore Lechat heißt der Mann. Bankier, Brasseur d'affaires, hat fünfzig Millionen. Woher? Verdient, heißt es. In „Geschäften". Bald so, bald so. Überall. Nicht immer ganz reinlich. Meistens nicht. Hat auch einmal mit dem Gericht zu tun gehabt. Böse Geschichte. Wie ja die meisten, das gehört dazu. Heute hat er fünfzig Millionen, hat ein historisches Schloß, hat eine Zeitung, der Minister ist sein Freund, sein Sohn ist im vornehmsten Klub — wer denkt da noch an die alten Sachen? Und wenn — des cretins, sagt er, je m'en fiche! Er kennt die Menschen. Sie tun nur manchmal ein bißchen moralisch. Aber das Geld ist stärker. Er wird deswegen doch in die Kammer gewählt werden und wird seine Tochter mit dem jungen Marquis von Porcellet verheiraten. Das Geld kann alles. Er ist noch mit allen Vorurteilen fertig geworden, man muß die Menschen nur zu nehmen wissen. Und man muß nur das Geschäft verstehen. Geschäft ist alles. Und er versteht es. Weil er sich klar ist, darauf kommt es an: nur keine Phrasen ... Klarheit, Tatsachen, Geld! Man muß wissen, was man will. Il faut faire de la philanthropie ou des affaires. Alles zu seiner

Digitized by Google

Zeit. Das ist so merkwürdig, daß das manche nicht begreifen wollen. Geschäft ist doch Geschäft. Wie kann man da sentimental sein? Es ist vielleicht sein ganzes Talent, daß er in Geschäften niemals sentimental ist. Andere wüßten auch, wie der große Coup zu machen wäre. Aber dann sagen sie sich: das kann man doch nicht tun, aus Rücksicht auf diesen, aus Mitleid mit jenem. Lechat sagt sich das nie. Wodurch man Geld verdient, das kann man immer tun. Er ist sonst eigentlich ein ganz gutmütiger Mensch. Er erträgt geduldig die Launen seiner albernen, ängstlichen, geschwätzigen Frau, die Verschwendungen seines Sohnes, der ein Geck ist, und selbst die trübe Stimmung seiner ernsten Tochter, die er gar nicht versteht, weil sie sich seiner schämt, weil sie in seiner Luft fast erstickt, weil sie sich hinaussehnt, ins Elend . . . lieber hungern und frieren, aber ein ehrlicher Mensch sein dürfen! Er lacht darüber — wie eben die jungen Mädchen heute sind, nervös . . . und lesen Romane und Verse zusammen, lauter dummes Zeug, „ich," sagt er, „ich lese nie. Ich habe in meinem Leben nichts gelesen. Das ist mein Stolz. Und das hindert nicht, daß ich Isidore Lechat bin, Schloßherr von Vauperdu, Millionär und Eigentümer einer Zeitung, durch welche ich die öffentliche Meinung in Politik, Philosophie und Literatur beherrsche." Er macht sich selbst darüber lustig. Das Leben kommt ihm eigentlich ungeheuer komisch vor, weil die Menschen alle so dumm sind. Nur dürfen sie dann nicht noch frech sein. Wenn so ein dummer Kerl, der nichts hat, sich vor ihm nicht ducken will, dann kann er sehr unangenehm werden. So mit seinem Verwalter, einem verarmten Vicomte, der froh sein

Digitized by Google

ſoll, daß er ihn aufgeleſen hat, und kuſchen muß, wenn er ihn anſchreit. Oder mit ſeinem Gärtner, deſſen Frau die Frechheit hat, ein Kind zu kriegen, ohne ihn zu fragen — und nur keine Kinder im Haus, das ruiniert den Raſen. Aber ſonſt, wenn man ihn nicht reizt, kann er mit ſeinen Leuten ganz liebenswürdig und nett ſein. Er hat in ſeinem Blatt einen jungen Menſchen, für den er alles tut, weil er ſo ſpaßig iſt, die Sarah Bernhardt kopiert und mit der Naſe Klavier ſpielen kann. Er hat es überhaupt gern, wenn man gemütlich iſt. Nur keine langen Geſchichten machen, die Menſchen ſind alle Brüder, nur gemütlich! J'aime qu'on soit rond. J'aime qu'on se tutoie. Nous ne sommes pas des gens de l'ancien régime, nous autres, des comtes, des ducs. Nous sommes de francs démocrates, pas vrai? Des travailleurs. Man muß das Leben genießen! Leben und leben laſſen! Außer natürlich in Geſchäften. Das iſt etwas anderes. Das muß man zu trennen wiſſen.

Und er beweiſt, daß er es zu trennen weiß. Es wird ihm ein Geſchäft angetragen. Von zwei Ingenieuren. Die möchten nämlich ihn hineinlegen. Sie ſind aber doch nur kleinere Gauner. Er hat das gleich weg und es dauert kaum eine Stunde, ſo freſſen ſie ihm aus der Hand. Er diktiert ihnen ſeine Bedingungen. Sie ziehen ſich zurück, den Vertrag aufzuſetzen. Einſtweilen nimmt er den Marquis v. Porcelet vor und zwingt ihn, für ſeinen Sohn um die Hand des Fräuleins Lechat zu bitten. Da geſchieht es, daß dieſe widerſpricht: „Ich bin nicht mehr frei, ich habe einen Geliebten.“ Lechat fährt auf, tobt, droht, ſie gibt nicht nach, er jagt ſie hinaus — „mag ſie vor Hunger

Digitized by Google

krepieren, das wird meine Rache sein, meine Lust!“ Aber während er noch rast, bringt man seinen Sohn, seinen Stolz, zerschmettert heim; er ist mit dem Automobil gestürzt. Das trifft ihn furchtbar, er taumelt, er wankt, er weint, vielleicht zum ersten Mal. Da kommen die beiden Ingenieure mit dem Vertrag. Sie haben von dem Unglück schon gehört, sie suchen ihn zu trösten, sie sprechen ihm zu . . . nur, sie müssen dann gleich fort, ihr Zug geht und deshalb, so peinlich es ist, in einem solchen Moment von Geschäften zu reden, aber er braucht ja nur zu unterschreiben, der Vertrag enthält genau, was sie besprochen haben. Und sie legen ihm das Papier hin. Er soll nur schnell unterschreiben. Er nimmt das Papier. Seine Augen sind noch naß, seine Hand zittert, er kann kaum stehen. Aber er liest. Geschäft ist Geschäft. Und nachdem er gelesen hat, sieht er die beiden an: „Ihr seid Schufte! Diebe! Ihr habt den Vertrag gefälscht, im Vertrauen auf meinen Schmerz!“ Und er zwingt sie, den Vertrag noch einmal zu schreiben, mit viel härteren Bedingungen für sie, die er ihnen mit fester Stimme diktiert. Man meldet, daß die Leiche schon über die Stiege getragen wird. Gleich, sagt er, und er diktiert erst aus. Dann unterzeichnen sie. Er liest ihn noch einmal durch, unterzeichnet auch und geht zu seinem toten Sohn. Diese furchtbare Szene ist von einer Kraft, von einer Größe, die man doch nur mit den ganz großen Momenten bei Balzac vergleichen kann.

Den Lechat gibt Herr Heine. Schauspielerisch in manchen Momenten ganz interessant, gar wenn man bedenkt, daß sich sein ganzes Wesen gegen die Rolle sträubt. Schon physisch. Die Menschen (man denke, wie oft Forain

Digitized by Google

den Typus, immer wieder, gebracht hat) sind groß, breit, massig, mit plumpen Füßen und fleischigen Tatzen und enormen Bäuchen. Sie pusten, sie schnauben, sie schwitzen, alles geschieht mit Getöse und wenn ihre fette Stimme flüstern will, grunzt sie. Es gröhlt, wenn sie lachen, und sie lachen in einem fort und husten vor Lachen und schneuzen sich und rülpsen und spucken. Diese unappetitlich triefende Bonhomie gehört aber zu ihrem Metier, sie können nicht wirken, geht nicht ein gewisses schmalziges Behagen von ihnen aus, das über ihren bösen Ruf täuscht. Wenn man zu ihnen geht, sagt man sich auf der Stiege: Mich soll der Gauner nicht fangen, ich weiß, wer er ist! Und dann klopfen sie einem auf den Bauch und erzählen schmierige Anekdoten und lärmen lachend herum. Und wenn man dann von ihnen geht und erst nach und nach merkt, wie betrogen man ist, sagt man sich auf der Stiege: Daß das ein solcher Gauner ist, hätt' ich doch nicht gedacht — aber ein famoser Kerl und so furchtbar komisch! Nun aber der kleine, spitze, dünne, saure, scharfe Herr Heine, dem man den Bösewicht an der Nase absieht! Freilich wird man fragen: wer sonst? Vielleicht am ehesten noch Herr Schmidt. Auch Frau Medelsky paßt für die Germaine gar nicht. „Une intellectuelle", sagt der Vater von ihr. Geistig ist sie ihren Eltern entwachsen und ihr Grimm, ihr Ekel, ihr Schmerz, alles kommt aus dem Kopfe. Es ist aber gerade das Talent der Medelsky, daß bei ihr nichts aus dem Kopfe kommt. Und nun sollte gar noch Frau Schmittlein, immer vortrefflich, wenn es Schärfe, Energie und Überlegenheit gilt, die einfältige, wirre und hilflose Frau Lechat sein! So war es denn kein Wunder,

Digitized by Google

daß dem Publikum, das den Sinn des Stückes in dieſer heilloſen Entſtellung nicht erraten konnte, zuletzt die Geduld riß.

Der Strom.

(Drama in drei Aufzügen von Max Halbe. Zum erſten Mal aufgeführt im Burgtheater am 19. Oktober 1903.)

An der Weichſel. Durch das Fenſter ſieht man auf den hohen Deich hinaus. Es ſchneit und der Strom liegt feſt, liegt und lauert; man hört nur manchmal ſo ein Knacken und Knallen mitten im Eis, dann iſt wieder alles ſtill. Und der Sturm bläſt wie verrückt, auf dem Damm kann man ſich kaum halten. Es iſt die böſe Zeit, jeden Tag kann der Strom ausbrechen; denn die iſt wie ein wildes Vieſt, die Weichſel, wie ſo ein wildes Vieſt auf dem Jahrmarkt. So lange die Eiſenſtange hält, lacht man, wenn es brüllt und den Rachen zeigt. Aber wenn die Eiſenſtange locker wird! Und eine ſolche Eiſenſtange iſt das hohle Knie bei der Wachtbude drüben, wo der Damm einmal ſchon beinahe nachgegeben hat. Dann bricht das Vieſt durch und frißt alle zuſammen auf. In dieſer Angſt leben ſie. Keiner weiß, ob der Strom nicht morgen ſein Gut verſchlingt, mit den Eisſchollen anrückend wie im Sturm, und dann kann er betteln gehen.

Der Hof gehört dem Peter Doorn. Sein Bruder Heinrich iſt in der Fremde draußen, tief unten im Süden, am Rhein. Jakob, der andere Bruder, erſt ſiebzehn, dient auf dem Hof. Er hat nichts lernen dürfen, er muß immer im Stall beim Vieh ſein. Das hat ihn wirr und wild

Digitized by Google

gemacht, er säuft und führt wüste Reden und würgt an seiner Wut gegen den Bruder, der alles hat, den Hof und Renate, die schöne Frau, in die der tolle Knabe gierig verliebt ist. Warum hat der eine alles und der andere ist gerade nur gut genug, die Schweine zu hüten? Darüber grübelt er und kann's nicht fassen und glaubt an keine Gerechtigkeit mehr. Warum hat ihm der Vater das getan? Noch ein paar Tage vor seinem Tode hat er ihn bei der Hand genommen und hat ihm gesagt: Du bist mein guter Jung', du sollst's nicht schlechter haben als die anderen! Und dann hat er ihm versprochen, ins Testament zu schreiben, daß ein Teil, der Ulrichsche Hof, ihm gehören soll. Darauf hat er ihm sein Wort gegeben. Im Testament ist dann aber gestanden, daß der Peter, als der älteste, alles haben und mit niemandem teilen soll.

Jakob weiß nicht, daß der Vater sein Wort gehalten und ein neues Testament gemacht hat, das aber von Peter unterschlagen worden ist. Um den Hof zu retten, weil er es nicht ertragen hätte, zerfallen zu sehen, was hundert Jahre zusammengehalten hat. Damit verteidigt er sich: „Die lange Krankheit von Vater! Die Ziegelei im Bau! Die Masse Schulden aufgenommen! Dabei die schlechten Zeiten! Wir wären kaput gewesen alle miteinander, wenn's nach Vater letztem Willen gegangen wäre! . . . Ich als der Älteste hab' die Verantwortung dafür gehabt. Ich bin der Kapitän gewesen, der's auf seinen Kopf zu nehmen hat. Ohne mich wär' das Schiff im Strom versunken, und alle, die darauf waren, mit! . . . Ich hab' das Gut gehoben! Ich hab' die Ziegelei in Flor gebracht! Ich hab' die Schulden abgezahlt! Ich hab die hundert und

Digitized by Google

hundert Morgen Sandboden vom Ulrichsschen Grundstück, die seit Anno dreiunddreißig brach gelegen haben, die hab' ich untern Pflug genommen und wieder kulturfähig gemacht! Was hat das allein für Summen verschlungen! Wo hätt' ein andrer je daran denken können! Ich hab's durchgesetzt! Ich hab' Weizenboden geschaffen, wo mein Vater noch knietief hat im Sand waten können! Das ist mein Werk! Ich denk', der Staat und die Regierung können mit mir zufrieden sein!" Daran hält er sich aufrecht. Und es weiß es ja niemand als Renate, seine Frau. Der hat er es einmal in einer furchtbaren Stunde gestanden, damals als er an den Leichen seiner beiden kleinen Kinder zusammengebrochen war, in dem Gefühl, daß die Kinder für seine Schuld gebüßt. Seitdem leben sie finster nebeneinander hin und niemals mehr ist sie seitdem seine Frau gewesen.

Nun kommt Heinrich zurück, von der Regierung als Strombaumeister geschickt; es soll reguliert werden. Er ist viel durch die Welt gezogen, in Amerika drüben, dann unten am Rhein, hat manches erlebt, böses und frohes, wie's das Leben bringt, und sieht ein, daß es noch das beste ist, ruhig in den Tag hinein seine Pflicht zu tun, ohne viel zu fragen. Einst hat er Renaten geliebt, aber sie hat den schönen stattlichen Peter vorgezogen. Das hat ihn damals fortgetrieben und heute ist er es fast froh: „Siehst du, Renate, so schlagen dem, den die Götter lieb haben, alle Dinge zum Heil aus! Selbst die schwersten, die ihm einst unerträglich schienen!" So fest glaubt er an sein Glück. „Unbedingt! Das muß jeder, der im Kampf steht! Wer siegen will, muß unwandelbar an seinen Stern

Digitized by Google

glauben.“ Ganz unbefangen plaudert er mit Renate davon. Sie aber wird seltsam. Sie fragt: „Auch wenn der Stern das Unglück der anderen bedeutet?“ Und halb gesteht sie, halb errät er, daß sie mit Peter unglücklich ist und heute, hätte sie noch einmal zwischen den Brüdern zu wählen, anders wählen würde. Er reißt sie an sich, da tritt der wilde Jakob ein und lockt ihn durch eine falsche Nachricht auf den Deich hinaus. Dann aber, allein mit ihr, stürzt er auf sie los, um gierig ihre Hände zu küssen. Sie stößt ihn weg, er taumelt fort, Heinrich kommt zurück. Sie fleht ihn an, den Hof zu verlassen. Er sagt es zu. Jetzt aber fordert sie von Peter, dem Bruder alles zu gestehen: „Von dir muß er's erfahren! Noch jetzt. In der nächsten Stunde . . . Noch eh' er aus dem Haus geht! Hörst du? Du mußt ihm alles, alles sagen! . . . Peter, es ist das letzte Mal, daß ich dich darum bitte! Es ist die letzte Gelegenheit, wo du's gut machen kannst . . . Peter! Bei unseren zwei toten Jungens! Erleichtere dein Herz! Oder du gehst zugrunde und ich mit!“ Aber er lacht sie aus. Er wäre ein Narr! Hat er es nicht teuer genug bezahlt? Hat es ihn nicht Weib und Kind und Glück und Ruh' gekostet? Und weshalb auf einmal? Weil der Heinrich aus dem Hause geht? Und weil sie . . . ja, das ist es: weil sie den Heinrich liebt! „Das ist das ganze Geheimnis! Und deshalb soll ich mein Einziges, mein Letztes hingeben? Soll mich selber ans Messer liefern, damit sie freies Feld hat? . . . O nein, mein Goldchen! Jetzt kenn ich dich in deiner wahren Gestalt! Jetzt wird kurzer Prozeß gemacht! Verstehst du mich? . . . Und wenn du dich lange sträubst, weißt du, was

Digitized by Google

dann geschieht? . . . Dann nehm ich mir mein Recht mit Gewalt von dir!“ Er dringt rauh auf sie ein: „Mein Weib bleibt mein Weib! Und mein Recht bleibt mein Recht!“ Sie wehrt sich, Heinrich kommt dazu, sie stürzt auf ihn los: „Heinrich! Der Mann da will sein Recht von mir! . . . Heinrich, frag den Mann da, wo er eures Vaters letztes Testament gelassen hat! Frag den Mann, der sein Recht will, was er mit eurem Recht gemacht hat!“ Da hört man draußen lärmen und schreien. Eisgang! Der Strom ist los! In zwei Minuten der ganze Außendeich unter Wasser! Und dabei steigt's und steigt's! Heut Gnad uns Gott! Peter richtet sich auf: „Gott oder der Deiwel! Einerlei! Alle Mann raus! Alle Mann auf den Damm! Wollen sehen wer stärker ist, der Strom oder wir! . . . Los, Kerls! Los!“ Und sie stürmen hinaus. Man hört den Sturm brüllen und den Strom donnern.

Renate ist allein geblieben. Sie hat sein Geheimnis verraten, sie hat es tun müssen, aber jetzt ist ihr Platz an seiner Seite, sie läßt ihn nicht im Stiche; und wenn er das spürt, dann kann noch alles anders werden, darauf hofft sie. Jakob kommt zurück, er weiß noch nichts. Er ist draußen merkwürdig still und nachdenklich geworden. „Ich bin auf dem Damm lang gegangen, grad in dem Augenblick, wie der Strom losgebrochen ist. Es hat einen Knall gegeben, als wenn ein Geschütz abgefeuert wird. Im Nu ist das Wasser in den Außendeich gelaufen und ist gestiegen, immer gestiegen, die Eisschollen haben gedonnert und gekracht und sich übereinandergetürmt und sind so . . . so reihenweise stromabwärts gezogen. Auf einer Scholle

Digitized by Google

haben zwei Rehe geſtanden, die ſind wer weiß wie weit von oben gekommen und haben mitmüſſen runter zur See. Ganz merkwürdig haben die beiden ausgeſehen im halben Mondlicht. Neben mir hat das Waſſer ſo komiſch gegluckſt und am Damm gefreſſen. Da hab' ich mir geſagt, was du da ſiehſt, iſt wie ein Bild. Der Strom, der iſt das Leben oder das Schickſal oder ſo was, und die Menſchen, das ſind die Eisſchollen, die ziehen ſo reihenweiſe runter zur See! Da iſt es mir ſo frei und leicht ums Herz geworden, ich hab' ſo 'n Gefühl nie vorher gekannt, und wie die beiden Rehe vorüber getrieben ſind, weißt du, woran ich da gedacht hab'? Ich hab' gedacht, das iſt der König und die Königin . . . Ja! Und der König, der war ich, und die Königin, die warſt du." Renate ſchickt ihn fort. Die Brüder kommen. Heinrich will nun abrechnen mit Peter. Aber dieſer verweigert es: „Nichts geb' ich zu! Es iſt alles erſtunken und erlogen, was dir geſagt iſt. Du haſt dich von einer Wahnſinnigen beſchwatzen laſſen! Von einer Raſenden, die nicht weiß, was ſie tut und was ſie ſpricht!" Sie ſollen ſehen, ob ſie es ihm beweiſen können, beweiſen! Sie ſollen ſich ihren Teil vom Gericht holen! Hier aber iſt er noch der Herr. Und er jagt ſie hinaus, alle beide, gleich, den Heinrich und den Jakob, und wer nicht freiwillig vom Hofe geht, den wird er mit den Hunden hetzen! Satan, ſchreit Jakob auf, aber „ich will mir die Hand nicht ſchmutzig machen, ich weiß ein beſſeres Mittel für dich, du ſollſt an mich denken!" Und raſend hinaus und den Damm hinauf und fängt zu graben an und draußen ſchreit's: der Damm wird durchgeſtochen! Aber Peter ihm nach, klettert hinauf, rennt

Digitized by Google

ihn von unten an, jetzt haben sie sich, jetzt halten sie sich, Jakob wirft den Spaten weg, sie halten sich gepackt, sie ringen Brust an Brust, und immer näher zum Rand, immer näher zum Strom, noch einen Schritt und noch einen Schritt, sie halten sich überm Rand, sie haben sich bei der Gurgel, sie stürzen, der brüllende Strom reißt sie fort.

In diesem schweren und finsteren und atemlos ächzenden Schauspiel wirkt wieder Halbes Gefühl für die Natur, für Erde und Strom, für Wetter und Wind sehr stark und wir spüren, wie nahe ihm solche Menschen mit einem Otto Ludwig-Zug gehen müssen. Uns kommen sie freilich seltsam vor. Die Weichsel ist weit und und die Art dieser Leute, sich voreinander jahrelang zu verwahren und verhalten, heimlicher als es uns im täglichen Zusammensein möglich wäre, dann aber wieder plötzlich so loszufahren und sich, in alle Winkel hinein, preiszugeben, wie wir es auch wieder, selbst in der letzten Leidenschaft von einer gewissen Scham oder doch Verlegenheit niemals frei, uns nicht denken könnten, diese tierisch dumpf hinbrütende, dann aber wie ein Geschwür ausbrechende Art werden wir vielleicht verstehen, aber kaum jemals mitempfinden können.

Fräulein Witt ist zu sehr Dame für die Renate, der vielleicht Frau Bleibtreu eher beigekommen wäre, und Herrn Nissens bürgerlicher Biederkeit glaubt man den verschlagenen Deichhauptmann schwer. Vortrefflich waren Herr Reimers, der in solchen deutschen Rollen einen wunderbar einfachen und wahrhaften Ton hat, und Herr Gimnig. Halbe wurde nach dem zweiten und dritten Akt stürmisch gerufen.

Digitized by Google

Novella d'Andrea.

(Schauspiel in vier Aufzügen von Ludwig Fulda. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 21. November 1903.)

Giovanni d'Andrea, der greise Lehrer des Rechts in Bologna, hat zwei Töchter, die zierlich heitere Bettina, ein „loses Jungfräulein", und die strenge männliche Novella, die ihre Jugend in Folianten vergräbt und den Ehrgeiz hat, in Gelehrsamkeit so hoch zu steigen, als ihr berühmter Vater steht. Diese ist also, was man heute eine „Emanzipierte" nennt. Sie spürt die Kraft und den Stolz ihrer neuen Zeit sehr stark und erträgt es nicht, daß es immer nur die Männer sein sollen, die ringen und erobern dürfen —

Und nur wir Frauen sollen seitwärts stehen,
Nur wir dem Heilsruf unser Ohr verschließen,
Im engen Kreis von kleinen Müh'n und Pflichten
Freiwillig blind und taub sein für das Große,
Das aller edlen Männer Dasein füllt?

Es lockt sie, es den Männern gleich zu tun, in welchen sich „alles Menschliche zum schwellenden Akkord" vereinen darf:

O, wär ich doch ein Mann! Wir ahnen nicht,
Was Leben heiß, und werden's nie erfahren.
Nur ein paar Schlückchen, sorgsam durchgefiltert,
Doch nie den ganzen, vollen starken Trank!

Darum gibt sie sich gierig der Wissenschaft hin, von Sangiorgo gefördert, einem jungen Gelehrten, bis sie so weit ist, daß sie sich den besten Schüler ihres Vaters

Digitized by Google

nennen darf. Nun fordert sie aber auch, öffentlich zu wirken wie der Vater und jener Freund.

Ja, hört mich an.
Was meine Wangen glühen macht, ist nicht
Das Flackerlichtlein wandelbarer Laune;
Dies Feuer, von euch beiden angezündet,
Von euch geschürt, kann nur mit meinem Leben
Verlöschen; denn es ward mein Leben selbst.
Das Reich, in dem du König bist, mein Vater,
Ich, durch Geburt die Nächste deinem Thron,
Lernt es mit deinen Augen sehn und lieben;
Und wenn du warnend oft das Haupt geschüttelt,
Ja, nur mit Zögern deines Geistes Schätze
Vor mir erschlossen — mir erstand ein Helfer
In unserm Freund; er reichte mir die Hand,
Ein wack'rer Mentor, dem es nichts verschlug,
Daß Telemach diesmal ein Mädchen war,
Und führte mich hinan, bis meinem Blick
Nicht fürder schwindelte, mein Fuß nicht mehr
Zu straucheln drohte, nur mit jedem Schritte
Die Aussicht freier ward auf deine Welt
Sollt' ich zurück? Bergabwärts wieder steigen
Ins dumpfe Tal? Ich hätt' es nicht vermocht,
Und so beschloß ich denn: ich will zum Gipfel.

Der Vater, der Freund erschrecken. Der Alte warnt:

O, meine Tochter, glaub' mir, einen Sohn,
Der also spräche, schlöß' ich an mein Herz
Und hieße mich den glücklichsten der Väter.
Jedoch so unerhört ist, was du planst,
So weit von allem Brauch, der dein Geschlecht
Seit Alters in bescheid'm Schranken zwingt,
Daß furchtbeklommen meine Seele zittert
Und sorgend mahnt: Bedenke, wer du bist!

Digitized by Google

Der Freund aber faßt sich rasch.

Wahrhaftig, nein! Mich selbst würd' ich verleugnen,
Rief ich bewundernd nicht euch Beifall zu.
Novella hat, so dünkt es mich, mein Lehrer,
Das Vorrecht jeder seltenen Erscheinung
Auf eig'nen Maßstab und Gesetz. Ihr Mut,
Ihr Geist, ihr tiefer Ernst, ihr reiches Wissen
Stellt sie den besten Männern völlig gleich;
Nicht uns geziemt es, Schranken aufzurichten,
Wo die Natur in einer Sonntagslaune
Sie fortgeräumt.

Und so geschieht es, sie setzt ihren Willen durch, sie darf auf das Katheder. Aber die wilden Scholaren, sehr schlimme Buben, toben so, daß sie nicht sprechen kann. Einer erklärt es ihr:

Nicht Kränkung ist's für euch, wenn wir Scholaren
Unfähig sind, gesammelt und gefaßt
Das Eherecht von Euch traktiert zu hören,
Als wäret Ihr ein schrumpfliger Magister;
Nicht Kränkung ist es, sondern Huldigung.
Blut und nicht Tinte fließt in unsern Adern,
Und unser Herz ist nicht aus Pergament.
Fünf Sinne haben wir; wenn Ihr verlangt,
Daß Euch von diesen einzig nur das Ohr
Sich widmen soll, dann müßten wir zuvörderst
Blind werden wie die Göttin Themis selbst;
Denn wir sind jung, und Ihr — bei der Madonna
Schwör' ich's und allen Heiligen — Ihr seid schön.

Da hat sie den hübschen Einfall, sich das Gesicht dicht mit einem Schleier zu verhüllen:

Ihr jungen Herrn, hier bin ich wieder,
Und dennoch bin ich's nicht. Denn was vorhin
Euch für mein Wesen galt, hab' ich verborgen,
Damit, was ihr verkanntet, sich enthüllt.

Digitized by Google

Ich bin kein Antlitz mehr, das euch verwirrt,
Kein Bild, das euerer Absicht euch entfremdet,
Nur eine Stimme noch, nur noch ein Wort,
Das aus den toten Büchern aufersteht,
Um lebend eure Seelen zu befruchten.
Ehrt meinen Schleier und ihr ehrt euch selbst;
Jedoch ist unter euch ein einz'ger nur,
Der dieses Panzers Heiligkeit verachtet,
Der trete vor und reiß' ihn mir herab.

Dies bezwingt die Scholaren, sie werden fromm und jetzt schlägt auch in der ganzen Stadt die Stimmung um, man jauchzt Novella zu und sie wird im Triumph zur Promotion geführt. Jener „Gipfel" ist erreicht und sie hat nur noch einen Wunsch, den sie verwirrt dem Vater bekennt: sie liebt Sangiorgio, ihren Mentor. Da kommt dieser, aber er ist anders als sonst, zögernd, was er von ihr wünscht: er liebt Bettina und sie soll für ihn um sie werben —

Ich meine, was mir zum Geleite frommt
Ist Einfalt unverkünstelter Natur,
Ein schlichter Sinn, ein kindliches Gemüt,
Das nur den Ehrgeiz hegt, in sanfter Demut
Sich anzuschmiegen, nur den Willensdrang,
Im stärk'ren Willen aufzugehen . . .

Sie ist vernichtet. Ihr ganzes Leben zerbricht, mit allen Hoffnungen und Wünschen.

Ich war so verblendet, ich! So sinnberaubt,
So kindisch und betört und aberwitzig
War ich, zu wähnen, eine Geistesbrücke,
Müßt' ich erbauen zwischen mir und ihm!
O klägliches Versehen, daß ich die Kluft
Durch all' mein heißes Mühen Jahr um Jahr

Digitized by Google

Und Tag und Nacht, sie mählich auszufüllen,
Erst aufriß und beharrlich tiefer grub!
Ich war ja schön! O Narrheit, daß ich nicht
Mit diesem einen Vorzug mich beschied!
Schön, nichts als schön; den Männern ist's genug;
Warum denn wollt ich mehr? Warum nicht blieb
Ich wie Bettina schlicht und ungelehrt,
Klein und alltäglich? Dann für seine Hürde
Das rechte Weibchen wär' ich ihm erschienen;
Dann hätt' er mich geliebt. Mein Wissen war
Der Schleier, der mein Antlitz ihm verdeckte,
Der meiner Jugend Blüh'n vor ihm verbarg . . .
Fluch euch Büchern, die statt Frühlingshauch
Mir Moderluft gespendet! List'ge Diebe,
O, wär' in euch doch Leben! Könntet ihr
Doch Pein wie ich empfinden, könntet spüren,
Wie meine Rachsucht euch mit Füßen tritt!
Fluch meinen Gaben! Meinem Streben Fluch!

Sangiorgio zieht mit Bettina fort. Novella bleibt allein. Der Vater stirbt. Sie lebt einsam mit der alten Amme, sehr gelehrt, sehr berühmt. Nach zehn Jahren sieht sie den Geliebten wieder. Auch er ist nicht glücklich geworden. Bettina ist zu klein für ihn.

Ich bin der Gatte nicht, den sie erträumte,
Sie nicht das Weib, dess' ich bedurft; Enttäuschung
Bedrückt uns beide . . . Sprechen wir selbander,
Dann ist's ein hohler Ton, der ohne Mitklang
Nur Luft bewegt . . .

Jetzt sagt sie ihm, wie sie ihn einst geliebt und was er in ihr zerstört hat. Dann gehen sie still auseinander.

Goethe hat einmal gesagt: „Die Deutschen haben so eine Art von Sonntagspoesie, eine Poesie, die ganz alltägliche

Digitized by Google

Gestalten mit etwas besseren Worten bekleidet, wo denn auch die Kleider die Leute machen sollen." Daran muß ich bei Fulda immer wieder denken. Ich bin früher manchmal heftiger gegen ihn geworden, als es recht war. Er ist immerhin ein Autor von Bildung und Geschmack, der sein Metier kennt, und wenn er sich eifriger, als es für sein Talent gut ist, um die Gunst des Publikums bemüht, so weiß er doch eine gewisse äußere Kultur in der Darstellung zu bewahren und bleibt immer ein Mann von guten literarischen Sitten. Mich macht nur nervös, daß seinen angenehmen Formen doch der geistige Gehalt fehlt, den sie verlangen würden. Das Schöne ist bei ihm nur Kostüm, es fällt ab und die „ganz alltäglichen Gestalten" stehen da.

Freilich, wenn Kainz seine Rollen spielt, merkt man ihnen das gar nicht an. Kainz hat die geheime Kraft, Vulgäres durch seine wunderbare Energie so zu vergeisten und beseelen, daß es manchmal, seltsam umgewandelt, plötzlich aufzuleuchten scheint. Wie er den Sangiorgio spricht, fangen alle Glocken Dantes zu klingen an. Die Novella gibt Frau Hohenfels in ihren munteren Szenen sehr hübsch. Herr Thimig ist als Rektor, Herr Baumgartner als Pedell sehr lustig. Frau Retty, Herr Korff, Herr Reimers, Herr Römpler, Herr Gimnig und Herr Schmidt schließen sich angenehm an. Das Publikum war dem Autor sehr freundlich.

Braut von Messina.

Am 4. Juli 1803 schrieb Zelter an Goethe über die dritte Aufführung der „Braut von Messina" in

Digitized by Google

Berlin: „Über die Chöre möcht' ich lieber nichts sagen, weil mir alles dunkel und unbekannt vorschwebt. Wetten wollte ich, daß Schiller recht hat, und daß etwas dahinter liegt, was wir alle noch nicht kennen." Zu unserer Schande müssen wir eingestehen, daß wir nach hundert Jahren noch immer nicht weiter sind. Wir möchten wetten, daß Schiller recht hat, wir spüren in der Tiefe dieser Chöre eine mächtige Schönheit verborgen, aber sie schwebt uns nur dunkel und unbekannt vor, die Schauspieler haben sie noch immer nicht gehoben. Lesen wir die Chöre, so fühlen wir uns durch ihren zwischen der Sprache und der Musik schwebenden Ton wunderbar ergriffen. Er schwingt sich über jene hinaus, indem er überall vom Einzelnen gleich zum Allgemeinen dringt, ohne doch diese zu erreichen, da er immer noch in Reflexion befangen bleibt. Daß er dem Schauspieler zugänglich ist, wissen wir, wir brauchen nur an die Duse zu denken oder uns etwa zu erinnern, wie Kainz die große Rede im dritten Akt der „Versunkenen Glocke" oder die Erzählung von Salern im letzten des „Armen Heinrich" behandelt. Beide haben einen Ton, der sich über unsere Sprache beflügelt erhebt und doch durch seine Erregung natürlich bleibt. Man wende ihn auf diese Chöre an und die höchste Wirkung ist gewiß. Leiert man sie aber, wie es bei uns geschieht, mit den entstellten geschraubten und verfälschten Stimmen manieriert verlogener Bußprediger herab, die unpersönlich, widernatürlich und unmenschlich, wie Grammophone, klingen, so ist es heillos und man hat Mühe nicht herauszulachen. Es wird uns immer von einer Erneuerung der klassischen Stücke versprochen. Das Bedürfnis ist da: denn wir haben wieder ein Verhältnis

Digitized by Google

zur Tradition gefunden und sie unseren neuen Gefühlen angeeignet. Auch die Mittel sind da: denn die Schauspieler, in ihrer Kunst durch den Naturalismus erfrischt und verjüngt, brauchen nur den Schwung einer großen Empfindung, um sich wieder zum Stile zu erheben. Man zieht es aber vor, in der alten Routine zu bleiben, und indem man dies mit schlechtem Gewissen tut, wird sie zur hellen Karikatur. Novelli macht seinen Freunden gern einen Spaß vor, der sehr lustig ist. Er hat auf seinen Reisen in allen Ländern Vorstellungen gesehen, ohne die Sprache zu verstehen, so daß ihm nur der Klang der Schauspieler im Ohre geblieben ist, diesen kopiert er nun. Kommen da die Deutschen an die Reihe, so ist es ein Vergnügen, wie er die Unarten unserer alten sinnlosen Deklamation, natürlich noch ein bißchen übertreibend, grimmig zu verspotten weiß. Genau so wurde gestern gemimt, es war aber kein Vergnügen. Ist das Burgtheater unfähig, ein klassisches Stück halbwegs anständig zu spielen, so tut es wirklich besser, wenn es sich auf die leichtere Gattung der heutigen Stücke beschränkt, die ja jetzt meistens mit Geschmack inszeniert und erträglich dargestellt werden. Der gestrigen Aufführung aber hätte man sich in jeder Provinz geschämt. Man hatte das Gefühl: Frau Bleibtreu als Gast. Sie war es namentlich allein, die sich im wütenden Tumult der falschen Deklamationen durch die Ruhe, den hohen Sinn und die Klarheit ihrer ausgeglichenen Darstellung zu behaupten verstand. Aber Fräulein Rabitow mit ihren blechernen, scheppernden Tönen, Herr Gregori mit seiner ranzigen und fetten Stimme, Herr Lewinsky mit seiner verödeten Diktion — es war unerträglich.

Digitized by Google

1904

Timandra.

(Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Adolf Wilbrandt. Zum erſten Mal aufgeführt im Burgtheater am 6. Mai 1904.)

Plutarch erzählt im neununddreißigſten Kapitel ſeines Alkibiades von einer Hetäre Timandra, der Geliebten des Alkibiades, die bei ihm war, als er von den Leuten des Lyſander ermordet wurde. Sie hob den Leichnam auf, ſchlug ihn in ihr Gewand und trug ihn ins Grab. Andere Autoren nennen ſie Theodote und in des Xenophon Memorabilien, im elften Kapitel des dritten Buches, iſt es ſehr hübſch, wie Sokrates einſt, durch den Ruf von ihrer hohen Schönheit angelockt, zu ihr geht, die eben einem Maler ſitzt. Sokrates, der ihren koſtbaren Schmuck und die Dienerinnen und das reiche Weſen des ganzen Hauſes bemerkt, fragt ſie, woher ſie denn eigentlich ihr Einkommen habe. Wenn einer, ſagt ſie, der mein Freund geworden iſt, mir Gutes erweiſen will, das iſt mein Einkommen. Woraus Sokrates ſchließt, daß es beſſer iſt, eine Herde von Freunden zu beſitzen, als von Ziegen und Schafen und Rindern. Und nun unterhalten ſie ſich von der Kunſt, ſolche Freunde anzuziehen und feſtzuhalten, wobei Sokrates der Schönen ſo zu gefallen weiß, daß ſie wünſcht, ihn öfter bei ſich zu ſehen, um ſeinen Rat hören. Ein reizendes Beiſpiel der attiſchen Konverſation, die es liebte, auf eine unſcheinbar ſcherzende Art den tieferen geiſtigen Gehalt mehr ahnen zu laſſen als unmittelbar auszuſprechen. Eigentlich ſehen wir nur einen alten Herrn mit leiſer Lüſternheit

Digitized by Google

spaßen. Bald aber merken wir doch, daß seiner gelassenen Heiterkeit ein Sinn beigemischt ist, der uns unwillkürlich zum Nachdenken stimmt.

Nicht diese Timandra ist es, die Wilbrandt bringt, sondern er gibt ihren Namen der Frau des Glaukon, die Platon, ihren Schwager, liebt. Dieser erwidert es ihr, will mit ihr fliehen, wird aber von Sokrates gewarnt, sein Leben, der Lust gehorchend, zu verderben. Er reißt sich los, sie aber, um sich an Sokrates zu rächen, verspricht dem Dichter Meletos ihren Leib, wenn er jenen dafür beim Volke so verklage, daß es ihn töten wird. Dies geschieht, wir finden Sokrates vor seinen Richtern, hören seine Kläger, hören ihn sich verteidigen und sehen ihn dann im Kerker, von seinen Freunden umgeben, sterben. Timandra, die zu spät bereut, nimmt dasselbe Gift. Sie ist überhaupt viel heroischer als jene in dem kleinen Kapitel des Xenophon. Ich aber meine, den ganzen Sokrates dort mehr zu spüren als hier in fünf langen Akten, so fleißig sie aus dem Platon zitieren.

Es wäre mir peinlich, den Respekt vor Wilbrandt zu verletzen, dessen ganze geistige Haltung eher angenehm ist. Er hat ein schönes Gefühl der Verehrung für die hohe Kunst, das in allen seinen Bemühungen erscheint. Nur geschieht es ihm, die Wärme, die ihm von den Werken der großen Kunst zugestrahlt wird, mit eigener produktiver Erregung zu verwechseln. Das Nachzittern fremder Werke in einem empfänglichen Gemüte reicht aber eben doch nicht hin, schöpferisch zu werden. Er mag dies selbst spüren und glaubt sich auszuhelfen, indem er sein Werk in den Schutz geliebter Namen stellt, die so leuchten, daß davon

Digitized by Google

doch wohl, hofft er offenbar, auch auf seine armen Gestalten ein Glanz hinüberfließen wird. Das ist ein Irrtum. Ich könnte mir denken, daß diese Geschichte einer beleidigten Frau, die eben die ganz andere Bedeutung der Liebe für den Mann als für das Weib, dessen ganzes Leben sie ausfüllt, nicht verstehen kann, in bürgerlichen Verhältnissen an Herrn Maier und Frau Schulze dargestellt, vielleicht erträglich wäre. Aber gerade dadurch, daß jeden Augenblick ein anderer Name in uns Erinnerung an die Anmut des attischen Geistes weckt, empfinden wir unsere Entfernung von ihm mit einer Wehmut, die allmählich zur Erbitterung wird.

Jener Glaukon war des Platon jüngerer Bruder, voll Ehrgeiz, so daß er, kaum zwanzig Jahre alt, durchaus schon den Staatsmann spielen wollte. Wie ihn Sokrates davon zu kurieren sucht, das gehört in der Darstellung des Xenophon (im sechsten Kapitel des dritten Buches der Memorabilien) zu den feinsten Proben seiner ironischen Weisheit. Tritt Antisthenes auf, der später zum Stifter der zynischen Schule wurde, so gedenken wir des schönen Gespräches, das bei Xenophon (Buch II, Kapitel V) Sokrates über die Freundschaft mit ihm führt. Hermogenes, der arme Bruder des verschwenderischen Kallias, und der Thebaner Simmias, von dem Sokrates im Phaidros sagt, keiner übe besser als er die Kunst, zum reden zu nötigen, kommen herein und vor uns taucht die wunderbare Welt dieser philosophisch rasenden Jugend auf. Im zweiten Akte werden wir durch ein Gastmahl, im vierten durch das Gericht, im fünften durch den Kerker an das Symposion, die Apologie, den Eutryphron, den Kriton und den Phädon

Digitized by Google

erinnert. Meletos, der mit Alkibiades einst im Hause des reichen Polytion die Eleusinischen Mysterien parodiert hat, und der Staatsmann Anytos beschwören Verse des Aristophanes oder des Euripides, die von der Wut der Edlen gegen die schamlosen Redner grollen. Aber dabei geht es zu, wie wenn von Spiritisten große Männer beschworen werden. Es klopft, wir horchen, nun heißt es: Goethe ist da oder Leonardo! Wir schaudern vor Ehrfurcht, aber der Schauder verrinnt, wenn sie zu sprechen beginnen, denn sie wissen nichts, was uns nicht ebenso ein Krämer oder Kellner sagen konnte.

Sonnenthal gibt den Sokrates mit einer geistigen und körperlichen Kraft und Ausdauer, die Bewunderung verdienen. Auch Frau Hohenfels setzt für die Timandra ihre ganze Kunst ein. Den Platon spricht Herr Reimers, den Meletos Herr Devrient, den Anytos Herr Heine. Das Publikum wurde sehr herzlich, als Wilbrandt erschien, und rief ihn immer wieder und wieder. Er sieht auch wirklich wie ein Dichter aus.

Tell.

(Neu inszeniert im Burgtheater am 17. Oktober 1904.)

In Berlin muß jetzt jedes Theater seinen Maler haben. Die Direktoren, die dies Reinhardt nachmachen, wissen selbst nicht warum. Eine Mode, sagen sie, die hoffentlich kurze Beine hat. Oder allenfalls: Das Publikum ist nervös, zerfahren, es bringt die ruhige Kraft nicht mehr auf, sich an den Dichter zu halten, es will gereizt, zerstreut, betört

Digitized by Google

ſein. Und wie ſie nun gar von den Klaſſikern reden! Das Publikum, behaupten ſie, langweile ſich bei dieſen ſchrecklich, aber, zu feig, dies einzugeſtehen, klage es dafür die Darſtellung an; und wenn es von ihr einen neuen Stil für das klaſſiſche Stück verlange, ſo ſei damit vielmehr gemeint, es wolle durch Scherze über ſein Unverhältnis zu jeder Dichtung getäuſcht werden. Zwinge es ſeine Poſe ſchon, drei Stunden lang im Theater nichts zu verſtehen und nichts zu empfinden, ſo will es wenigſtens etwas ſehen, um ſeine Ungeduld durch Neugier zu beſchwichtigen. Je mehr Dekorationen, je greller, je ſeltſamer, deſto eher läßt es ſich den Text dazwiſchen gefallen. Meinen die Direktoren.

Reinhardt iſt daran unſchuldig. Wie das Leben ſchon Späße macht, geht von ihm jetzt eine Mode aus, die ſeine Abſichten durchaus verneint. Die Mode, der nun, ſchon ſeit dem Fiesco, auch das Burgtheater folgt, macht aus dem Schauſpiele ein Panorama, in welchem ſich nicht bloß das Wort, ſondern auch der Sinn des Dichters verliert. Die Abſicht Reinhardts, die ſchon Richard Wagner, dann Appia und der junge Fortuny, Olbrich und Kolo Moſer gehegt, jetzt aber Mahler und Roller, im Triſtan und im Fidelio, zum erſten Mal erfüllt haben, dieſe Abſicht iſt, der Schwäche der einzelnen Kunſt, die unſerem geſteigerten dramatiſchen Verlangen nicht mehr genügt, aus den anderen Künſten nachzuhelfen, indem dieſe dasſelbe, was der redende Künſtler oder der tönende Künſtler durch ſeine Mittel, das Wort oder den Ton, verſucht, nun noch ihren Mitteln übergeben: der Gebärde, dem Lichte, der Farbe. Jene Mode wird in einer Saiſon wieder ausgeſpielt haben. Dieſe Abſicht, im

Digitized by Google

deutschen Geiste seit hundert Jahren vorbereitet, ist unaufhaltsam. Erst wenn sie sich durchgerungen haben wird, ist das Kunstwerk der Germanen möglich, das von Shakespeare zu Goethe und Schiller, von Goethe und Schiller zu Wagner immer heftiger nach der Vereinigung aller Künste drängt. Wagner beklagt einmal Goethe und Schiller, weil sie nicht erreichen konnten, was sie wollten: denn sie hatten die Musik nicht. Ebenso können wir Wagner beklagen, weil er nicht erfüllt sehen konnte, was er wollte: denn er hatte die Malerei nicht. Diese hinzuzufügen, wie er die Musik hinzugefügt hat, nämlich nicht als eine Begleitung, sondern als den mit dem Worte zugleich geborenen Ausdruck, der dasselbe wie das Wort, aber im Elemente der Töne, nicht für die Dimension des Verstandes, sondern für die des Gefühles ist, verlangt unsere ganze Entwicklung, die dadurch erst das Drama der Germanen auf die Höhe der griechischen Tragödie bringen wird, wohin es freilich von einer ganz anderen Seite als diese gelangt, nämlich ursprünglich, recht unserer Rasse von einsamen Menschen gemäß, vom Worte her, vom Mittel des einzelnen aus, während die Griechen, dieses den einzelnen niemals vom Ganzen, von der Polis loslassende Volk, vom Rhythmus herkamen.

Die Tendenz, welche die Entwicklung des germanischen Dramas treibt, ist unverkennbar: einen vollkommenen und absoluten Ausdruck zu schaffen, der das zuschauende Volk zwinge, genau das, was der Dichter einen Moment lang in einer ungeheuren, plötzlich den tiefsten Sinn des Daseins durchleuchtenden Erregung erblickt, gehört, gespürt, gedacht und erkannt hat, ganz ebenso mit derselben Intensität, derselben unmittelbaren Gewißheit und derselben Energie des

Digitized by Google

zugleich äußeren und inneren Schauens zu erleben. Dazu genügt das Wort nie, es ist zu weit, es ist ja doch immer nur ein Zeichen in der Ferne, wie eine wehende Fahne, die uns anzeigt, daß dort drüben, dort draußen etwas vorgeht, aber nicht: was. Dies wird erst durch die Gebärde des Schauspielers bestimmt, der an seinem Körper das Wort individualisiert. Die Gebärde des Schauspielers verstehen wir schon besser, aber er bleibt doch immer ein fremder Mensch für uns, ein anderer: wir erleben sein Schicksal, nicht unseres. Erst indem nun die Musik aus Geheimnissen heraufdringt, welche für alle Menschen dieselben sind, können wir am einzelnen Falle die gemeinsame Sache der ganzen Menschheit, am Falle des anderen unsere eigene Sache erkennen. Und erst wenn diese Töne, wie aus unserem eigenen Munde gequollen, um unsere tiefsten Heimlichkeiten zu verraten, nun plötzlich wieder draußen als Farben unseren Augen sichtbar werden, geht uns des Lebens höchstes Wunder auf: daß unsere innere Welt und jene äußere Welt dieselbe sind und wir, was wir auch zu erblicken glauben, immer nur in einen Spiegel schauen.

Zu diesem gehört natürlich ein Maler, der zur Dichtung steht, wie Wagner zu seinen Versen oder Beethoven zum Egmont oder Coriolan. Roller steht so zum Fidelio. Maler aber, welchen ein solches zwingendes inneres Verhältnis fehlt, werden höchstens etwas wie Zwischenaktsmusik machen, um allenfalls ein zerstreutes Publikum einige Zeit anzuregen. Derlei Zwischenaktsmusik kann nun an sich gut oder schlecht sein. Es soll nicht geleugnet werden, daß die, welche jetzt der Maler Goltz zum Tell geliefert

Digitized by Google

hat, an sich sehr hübsch ist. Seine Dekorationen haben dem Publikum gefallen und manche — nicht die der großen Landschaft, wofür ihm der heroische Zug fehlt, wohl aber die behaglich intimen, das Zimmer beim Walter Fürst im zweiten Akte, Haus und Hof Tells im dritten, das Zimmer Tells im fünften, mit dem Blicke auf die strahlende Wiese hinaus — sind in der Tat erfreulich. Und sie haben den Vorzug, auch für jedes andere Stück zu passen, das in der Schweiz spielt, wenn sich vielleicht nächstens einmal Blumenthal oder Philippi dahin begeben; bei ihrem Text würde sogar der amüsante Brand der Fronveste („ein Triumph der modernen Technik", könnte auf dem Zettel stehen) sicherlich noch stärker wirken, da einem die dramatische Aufregung Schillers leider nicht die Zeit läßt, sich ihm ganz zu widmen. Das Pathos, das Schiller seinen Schweizern gibt, hat Goltz nicht. Ich weiß heute freilich nur einen der es hätte: Hodler. Aber gewiß ist Goltz wienerischer.

Der Darstellung merkt man es an, daß Thimig sich bemüht, ebenso von der leeren Deklamation als von der öden Meiningerei loszukommen und das Wort überall in Spiel umzusetzen. In zwei Szenen ist ihm dies merkwürdig schön gelungen: bei Attinghausen und beim Apfelschusse. Sonst gerät er bald in einen falschen Lärm, so daß man sich eher bei Wildenbruch glaubt (gleich in der ersten Szene des ersten Aktes), bald wieder, offenbar aus Angst, theatralisch zu werden, fast in den Ton der gewöhnlichen Konversation (in allen Szenen Stauffachers und auch auf dem Rütli, wo jede Steigerung fehlt), mitunter aber ganz in die Oper (besonders in der hohlen Gasse). Baumeisters Attinghausen ist prachtvoll. In der

Digitized by Google

Maske an den dreizehnten Leo erinnernd, ganz eingesunken, zerknittert, verlöschend, mit einem geisterhaften Glanze der hinüberblickenden Augen, schlägt er in diesen zwei knappen Szenen ein ganzes Leben vor uns auf. Wenn er sagt:

Lern' dieses Volk der Hirten kennen, Knabe!
Ich kenn's, ich hab' es angeführt in Schlachten

richtet sich in dem hinfälligen Greise plötzlich ein junger Held auf. Und wie dann Rudenz fort ist und er sich müde in den Erker setzt, der Zeit nachsinnend, die er nicht mehr versteht, hören wir in diesem flehentlich zornigen: Was tu ich hier? alle Bitterkeit des ausgestoßenen Alters klagen. Wunderschön ist auch der Walther Fürst des Herrn Römpler, der zeigt, wie man einfach und mit der höchsten Wahrheit sprechen kann, ohne deshalb nüchtern zu werden. Kainz, Frau Medelsky und Herr Heine geben dem Melchthal, der Armgard und dem Baumgarten ihre flackernde Nervosität. Reimers geht den Tell beherzt und entschlossen an, hütet sich zu deklamieren, schreit nur ein paar Mal und hat alles, um, wenn er die Rolle erst noch breiter und männlicher nimmt, ein guter Tell zu werden, dem nur freilich ein Zug von versonnener Innigkeit immer fehlen wird. Als Rudenz führt sich ein Herr Basch in angenehmer Haltung ein. Unerträglich ist Herr Gregori, der den Parricida mit den Grimassen eines Franz Moor auf dem Dorfe mimt und jetzt auch noch die Manie hat, sich jeden Moment als „lebendes Bild" zu stellen.

Digitized by Google

Im grünen Baum zur Nachtigall.

(Ein Studentenstück in drei Akten von Otto Erich Hartleben. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 27. Oktober 1904.)

Doktor Hermann Steingräber, alter Couleurstudent, einst Dozent in Jena, durch den Tod seines Vaters verarmt, gezwungen, für sich und Schwester zu verdienen, ist nach Amerika, um in Milwaukee in die Fabrik eines Freundes zu treten, des Ingenieurs Heinrich Pfenninger eines biederen Schweizers, der das „Opachinal", ein Mittel für kranke Nerven, erfunden hat, mit dem sie tüchtig Geld machen. Sechs Jahre vergehen, da packt sie die Sehnsucht. Sie entschließen sich, nach Jena zu fahren, wo das Schwesterchen, Lilli Steingräber, bei einem alten Onkel geblieben ist, und Pfenninger hofft insgeheim, sie zur Frau zu gewinnen. Kaum auf deutschem Boden, können sie sich der alten deutschen Sentimentalität nicht erwehren und es gelüstet sie, das Ränzchen auf dem Rücken, durchs Land zu wandern und in ihr geliebtes Städtchen einzuziehen. Aber ein paar Stunden vor Jena verstaucht sich Steingräber den Fuß, er kann nicht weiter, sie müssen in einer Schenke in Cospeda rasten, im grünen Baum zur Nachtigall, bis eingespannt sein wird. Das dauert seine Zeit und einstweilen hören sie den Studenten zu, den „Alanen", die in diesem Bierdorfe ihre Schwänke treiben. Bierjungen werden gebrummt, Bierschwefel gehalten, ein Biergericht verhandelt und es ertönt das schöne Lied:

Laßt uns den Verstand versaufen,
Denn was nützt uns der Verstand?
Denn was nützt uns der Verstand?
Laßt uns den Verstand versaufen,

Digitized by Google

Denn was nützt uns der Verstand?
Von der Wiege bis zur Bahre
Ist der Suff das einzig Wahre —
Laßt uns den Verstand versaufen,
Denn was nützt uns der Verstand? Sieftewohl!

Die beiden Amerikaner sehen sich verwundert den Tumult an, der brave Schweizer ganz ergrimmt, daß es so etwas heute überhaupt noch gibt, während in dem anderen allmählich Erinnerungen an seine Jugend erwachen, als es auch bei ihm noch hieß:

Immer lustig, ihr lieben Brüder,
Steckt die bangen Sorgen auf!
Morgen geht ja die Sonne wieder
Betrunken an dem Himmel auf!

Der Schweizer ringt die Hände, dem anderen wird immer wärmer. Dann tritt noch ein junger Mensch an den Tisch der Alanen, Reinhard Dühring, der nun sogleich von den Brüdern gehänselt wird. Er scheint verliebt zu sein und wird deswegen ausgelacht: denn er hat sich, wie sein Leibbursche verrät, nicht entblödet, sogar Gedichte auf „sie" zu machen. Ungeheueres Hallo! Eine Biermimik wird vorgeschlagen: „Dieser sehr glückliche, hoffnungsvolle Jüngling macht bekanntlich Gedichte. Möge er uns doch mal eins davon hier vorsäuseln, auf daß wir dann daraus eine saftige Biermimik deixeln." Dies geschieht, Reinhard fügt sich in guter Laune, indem er selbst sein Gedicht parodiert, während die anderen es grotesk pantomimisch begleiten und Röschen, die Tochter des Wirtes, ein „wohlbescholtenes Mädchen", seine Geliebte spielt; und als sie sich nun gar in die Arme sinken und küssen, schlägt die Fidelität über und der ganze Chor jauchzt dem Dirnlein brüllend zu:

Digitized by Google

„Heil! Fräulein Lilli Steingräber, sie lebe hoch! Hoch, hoch, hoch und abermals hoch!“ Da fahren die beiden Amerikaner auf. Der Doktor Steingräber ist ganz fahl geworden: seine Schwester also, seine liebe Schwester Lilli es, die hier von betrunkenen Studenten verhöhnt wird! Er geht auf Reinhard zu: „Was haben Sie sich da erfrecht? Mein Name ist Steingräber.“ Reinhard prallt zurück: Der Bruder! Aber Steingräber außer sich: „Sie . . . Sie unverschämter dummer Junge! Betrachten Sie sich als geohrfeigt.“ Die Karten werden gewechselt, die Sekundanten treten zusammen: Gezogene Pistolen. zehn Schritte Distanz, dreimaliger Kugelwechsel mit Zielen; morgen früh.

Steingräber sieht natürlich ein, daß das ein Unsinn ist. Schließlich hat der junge Mensch keineswegs die Absicht gehabt, seine Schwester zu beleidigen. Es war ein Spaß, nicht sehr fein, aber Steingräber ist selbst einmal Student gewesen und kennt die Stimmung der Fidelität bei Liechtenhainer Bier. Und deswegen schießen und auf sich schießen lassen? Aber, was soll er tun? Er kann nicht mehr zurück. Etwa den jungen Menschen noch um Verzeihung bitten? Auskneifen? Nein. Dazu ist er doch zu sehr Student geblieben. Mag der Schweizer, der ihm rät, einfach „diese jungen Burschen mit ihrem Affenkram allein zu lassen“, tausendmal recht haben, „über gewisse Dinge kommt man eben nicht hinweg“.

Für den Studenten ist es noch ärger. Er handelt nämlich nicht etwa bloß so mit der Lilli. Er liebt sie wirklich. Sie sind heimlich schon verlobt. Sie haben nur noch gewartet, bis der Bruder kommt, an dem das Mädchen zärtlich hängt. Und nun soll das alles zerstört sein?

Digitized by Google

Aber was kann er tun? Er ist beschimpft worden, er muß es rächen oder er hat keine Ehre mehr. „Wenn man doch einen anständigen Ausweg wüßte! Aber es gibt ja keinen — es gibt keinen!“ Und schon ist am anderen Morgen alles bereit, der Kampf soll beginnen, als plötzlich Lilli kommt. Jenes Röschen, das Mädchen des Wirtes, hat es ihr in seiner Angst verraten und so tritt sie zwischen den Bräutigam und den Bruder, ein neues Ehrengericht verlangend, das sie mit solcher Laune und so klug zu führen weiß, daß sich die beiden versöhnen, in einer recht unwahrscheinlichen, aber theatralisch amüsanten Szene, die wirklich bester Paul Lindau ist.

Ich sage das ohne Grimm. Paul Lindau hatte es vor dreißig Jahren gern, irgend eine Tagesfrage scharf anzugehen, als Moralist oder satirisch, dann aber, um den Leuten nicht unbequem zu werden, mit einem hübschen Einfall abzubiegen und es in einen guten Spaß aufzulösen, der den Leuten im Theater entschieden lieber ist. Dagegen will ich nun keineswegs den bösen Merker machen, weil Otto Erich, sich zitierend, mir sonst sagen könnte:

Die Würdigen, die die Kunst gemacht zum Lehrgebäude,
Vergaßen mit der Zeit, daß sie ein Kind der Freude.
Sie anerkannten gern, doch schließlich weckt ihr Grollen,
Daß Künstler immerfort nur wieder spielen wollen.

Worauf ich es freilich leicht hätte, ihn auch zu zitieren, erwidernd:

Damit's dir Spaß noch macht, mußt du dich schon bequemen,
Das Leben immerhin ein bißchen ernst zu nehmen.

Dem Halkyonier, der ganz reif und ganz ruhig geworden ist, wird zuletzt alles, was die Menschen tun, ein bloßer

Digitized by Google

Wahn sein, mit dem er spielt. Aber eben um mit ihm spielen zu können, muß er verlangen, daß es den Menschen selbst damit ernst ist. Wenn sie selbst aus der Rolle fallen, hört der Spaß auf, der doch eben darin allein ist, daß wir, als Zuschauer, verlachen gelernt haben, womit sie, als Mitspieler, sich noch quälen. Ich gehöre nicht zu den „Würdigen," die sich erbosen, wenn der Künstler seine eigenen Figuren nicht ernst nimmt. Ja, Otto Erich, er soll mit ihnen spielen, nicht aber sie selbst mit sich, sonst geht es mir wie hier, wo am Ende ich es bin, der sich von ihnen gefoppt fühlt, weil er sie ernster nahm als sie sich selbst, weil er für sie fürchtete, weil er für sie litt, wo sie sich mit einer Komödie lustig zu helfen wußten.

So schien es auch unser Publikum zu empfinden, durch die Darstellung noch darin bestärkt, die zuerst den Ton so schwer nahm, daß man nach dem zweiten Akte auf ein tragisches Ende gestimmt war und nun bei der heiteren Wendung des dritten in eine recht ärgerliche Verblüffung geriet. Übrigens sind gerade hier Frau Retty und Herr Nissen so liebenswürdig, daß ich den Zorn der Leute doch nicht recht begriff. Wenn man sich erinnert, wie gnädig sie mit dem Herrn Brüll neulich waren!

1905

Don Carlos.

(Im Burgtheater neu inszeniert am 7. und 9. Januar 1905.)

Die Klagen gegen den Don Carlos sind alt: ein „Liebesdrama" sei hier in ein „politisches" Drama gelegt,

Digitized by Google

ohne mit ihm zu verwachsen, so daß eines das andere nur hemme, verdränge, störe; jedes habe seinen besonderen Helden für sich, zwischen welchen die Teilnahme des Dichters noch mehr als die des Publikums schwanke; und so sei es kein Wunder, wenn das Stück, jetzt nach dem Erotischen hin, jetzt vom Politischen her gerissen, in der Mitte zerbricht. Schon Schiller selbst hat sich dagegen in den „Briefen über den Don Carlos" verteidigt. Er gibt zu, es könne ihm begegnet sein, daß er in den ersten Akten andere Erwartungen erregt habe, als er in den letzten erfüllte. Und entschuldigt dies so: „Während der Zeit nämlich, daß ich es ausarbeitete, welches, mancher Unterbrechungen wegen, eine ziemlich lange Zeit war, hat sich — in mir selbst vieles verändert. An den verschiedenen Schicksalen, die während dieser Zeit über meine Art, zu denken und zu empfinden, ergangen sind, mußte notwendig auch dieses Werk teilnehmen. Was mich zu Anfang vorzüglich in demselben gefesselt hatte, tat diese Wirkung schon in der Folge schwächer und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indessen bei mir aufkamen, verdrängten die früheren. Carlos selbst war in meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem anderen Grunde, als weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen. So kam es denn, daß ich zu dem vierten und fünften Akte ein ganz anderes Herz mitbrachte. Aber die ersten drei Akte waren in den Händen des Publikums, die Anlage des Ganzen war nicht mehr umzustoßen — ich hätte also das Stück entweder ganz unterdrücken müssen (und das hätte mir doch wohl der kleinste Teil meiner

Digitized by Google

Leſer gedankt), oder ich mußte die zweite Hälfte der erſten ſo gut anpaſſen, als ich konnte. Wenn dies nicht überall auf die glücklichſte Art geſchehen iſt, ſo dient mir zu einiger Beruhigung, daß es einer geſchickteren Hand als der meinigen nicht viel beſſer würde gelungen ſein. Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lange mit dem Stücke getragen; ein dramatiſches Werk aber kann und ſoll nur die Blüte eines einzigen Sommers ſein." Was ein Dichter über ſein Werk zu ſagen hat, mag man anhören, weil es uns immerhin auf Umwegen doch ſeinem Sinne nähern kann. Aber man ſoll ihm lieber nicht trauen: was er gebildet hat, braucht er nicht erſt noch einmal auszuſprechen und wo ſeine bildende Kraft verſagt, wird uns die redende nichts helfen. Was er einmal im Schaffen verloren hat, bringt ihm keine Beſinnung mehr zurück. Dies aber vermute ich hier. Ich vermute, daß er hier den erſten dramatiſchen Keim und Trieb, aus welchem ihm einmal, einer ſehr grellen, aber ſogleich verblitzenden Viſion gleich ſeine Geſtalten plötzlich aufgeſprungen waren, ſpäter im Schaffen völlig verloren hat, ohne ſich, wie er ſich auch darum peinigen mochte, jemals dahin zurück zu finden. Daher die Stockungen, die Pauſen, der Wechſel im Ton; daher das Gefühl, das man im zweiten Teile bisweilen hat: einer ſich gewaltſam erhitzenden Reflexion, die forcieren ſoll, was ſich der Eingebung nicht mehr abpreſſen läßt. Seltſam bleibt nur, daß er, was er damals verloren liegen ließ, nicht ſpäter, wie es Dichtern oft geſchieht, in einem anderen Stoffe wiederfand. Vielleicht, weil er nicht bloß einen Einfall verloren hatte, ſondern mit ihm ſich ſelbſt, jenes Stück von ſich, deſſen Ausdruck eben jener Einfall geweſen

Digitized by Google

war. Und dies vielleicht darum, weil er ihn und sich an seine Zeit verlor, der es wesentlich war, das Grundverhältnis abzuweisen und auszuschließen, auf das er sein Stück zuerst gestellt hatte. Dieses Grundverhältnis scheint mir die Begegnung zweier Männer zu sein, die dasselbe suchen, es aber, nach ihrer inneren Anlage, jeder dort finden müssen, wo es dem anderen verwehrt ist. Ihre inneren Anlagen wären die beiden Enden der menschlichen Natur, in deren ewigen Widerstreit allein vielleicht alle Bewegung, alle Entwicktung des menschlichen Lebens besteht. Deshalb hätte sie der Dichter nebeneinander hinzustellen mit dem gleichen Rechte, beide von Anbeginn in unerschütterlicher Macht, gleich unversöhnlich, sich gleich ewig unentbehrlich, wie Tag und Nacht. Aber dies ließ dem Dichter seine Zeit nicht zu, die, eine von jenen leidenschaftlich aufgeregten und vehement begehrenden, die auch den Größten zwingen, Partei zu nehmen, ihn ungestüm nach der einen riß.

Zwei junge Leute, Karl und Posa, begegnen sich in derselben Sehnsucht und Qual. Qual an diesem dumpfen, nichtigen, leeren Leben, das starr und hart um sie steht. Sehnsucht nach einem freien, vollen, frohen Leben, das sie in ihren Tiefen locken fühlen. Jenes ist die Lüge, dieses die Wahrheit, wird ihnen in stillen Stunden der letzten Vertraulichkeit gewiß. Jenes durch dieses zu verdrängen, dieses zum Gesetze für eine glücklichere Menschheit zu gewinnen, wird der Vorsatz, dem sie sich weihen. Ehre, Ruhm, alles, worum sie die Großen des Reiches sich verzehren sehen, gilt ihnen nichts. In ihrer Brust fühlen sie ein edleres Glück. Diesen reineren Himmel ihrer Begeisterung

Digitized by Google

unter die Menschen auf die Erde zu bringen und ein Leben der Unschuld dort zu gestalten, wo jetzt der Neid, die Bosheit, der Haß der Mächtigen herrschen, schwören sie sich trunken zu. Beiden ist dies äußere Leben unerträglich, beide fühlen ein inneres, das jenes überwinden soll, und so verbinden sie sich, aus sich selbst die Welt umzuschaffen. Schiller schreibt: „Unter beiden Freunden bildet sich also ein enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist, und von diesem enthusiastischen Entwurfe, wie er nämlich im Konflikte mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama.“ Im Konflikte mit der Leidenschaft? Hier spricht Schiller schon völlig als Posa, dem er sich im Schaffen allmählich so sehr überlassen hat, daß er unfähig wird, jenen beiden Typen der Menschheit, von welchen er sich den ersten schöpferischen Reiz geholt hat, ihr gleiches Recht zu geben, weil er nun für den einen selbst Partei nimmt. Nun erscheint ihm, wie dem Posa, als eine das Wesen des Carlos und seine Bestimmung zerstörende „Leidenschaft“, was viel mehr, der anderen Natur des Posa freilich unbegreiflich, nur der höchste Ausdruck dieses Wesens und seine Vollendung ist.

Die beiden jungen Leute, vom äußeren Leben angewidert, durch ihr inneres beglückt, möchten dieses in jenem bewähren. Es ist die Stimmung der ersten Jugend, welche stets Welt und Menschheit vor das Gericht der eigenen Sehnsucht stellt. Den Jüngling verlangt, seinen eigenen Wunsch zum Gesetze zu machen, er traut sich zu, durch seine Tat alles Häßliche zu verdrängen und ist es nur einmal so weit, daß, was er für gerecht, für vernünftig,

Digitized by Google

für notwendig erkennt, in der Welt zur Regierung kommt, so zweifelt er nicht, daß der ganzen Menschheit die Stunde des Glückes schlagen wird. Posa hat es nun in seiner Natur, der ewige Jüngling zu bleiben, dem sich niemals der Verdacht regt, es könnte vielleicht überhaupt unmöglich sein, inneres Glück vom äußeren Leben zu erlangen oder unsere innere Welt in die äußere zu tragen, es könnte vielleicht die Kluft zwischen unserer Sehnsucht und der Wirklichkeit zu breit, zu tief sein. In seinem Zutrauen auf unsere Kraft, aus uns die Welt umzuschaffen, bis sie unser Gleichnis wird, ist er der richtige Idealist und reißt damit auch den noch unerwachten Carlos fort. Die „Verbreitung reinerer, sanfterer Humanität, die höchst mögliche Freiheit der Individuen bei des Staates höchster Blüte, der vollendetste Zustand der Menschheit, wie er in ihrer Natur und ihren Kräften als erreichbar angegeben liegt", wird nun der liebliche Traum, in dem die Phantasie der jungen Freunde schwelgt, bis es dem Carlos geschieht, daß er im höchsten Momente des Daseins jene ganz andere Wahrheit erfährt, die seinem Wesen bestimmt ist: bis er liebt. Er liebt und plötzlich versinkt diese äußere Welt, von der er sonst so gelitten hat, und er hat keinen Ekel mehr vor ihr und keinen Haß mehr auf sie und sie kann ihn nicht mehr quälen, denn sie ist jetzt gar nicht mehr da, nichts ist mehr da, sein Gefühl für die Königin hat alles verschlungen und aus diesem alles verdrängenden, auszehrenden, zernichtenden Gefühl geht ihm ein Glück auf, das gegen alles Äußere sich gefeit weiß und dem keine Macht mehr geben oder nehmen kann. Er liebt, aber dies ist freilich nicht die sanfte, still verklärende, tief beruhigende Neigung, die

Digitized by Google

ſonſt als Liebe beſungen wird, ſondern es iſt die Liebe als tödliche Leidenſchaft, von welcher ein Menſch förmlich aufgeſprengt, jeder geſelligen Verbindung mit den anderen, ja ſelbſt dem bloßen Vermögen, ſie auch nur zu verſtehen, entriſſen und gleichſam in den Urzuſtand der Menſchheit, ins Chaos der noch von keiner Vernunft, keiner Sitte, keiner Furcht vor Leben oder Tod gefeſſelten Elemente zurückgetaucht wird. Liebe als Leidenſchaft, die Dante in der Vita nuova mit dunklen Worten ſcheu berührt, Shakeſpeare ein einziges Mal, im Romeo, geſtreift und vielleicht nur Stendhal wirklich begriffen hat, da ſie doch ſelbſt im Triſtan ſich immer wieder in Schleiern entzieht. Trotzdem iſt ſie vielleicht nicht ſo ſelten, als man wohl denkt, aber die von ihr reden könnten, ſind verſtummt durch ſie, wie durch einen mächtigeren Tod, weil ſie für alles, was unter den Menſchen iſt und hier gilt, nur noch das tiefe Lachen haben. Aber nun wird Carlos von allen im Stiche gelaſſen. Auch vom Dichter, der ſich plötzlich vor ſeinem eigenen Entwurfe zu fürchten ſcheint. Er hätte hier den Urgrund unſeres Daſeins aufreißen können. Drüben alle Mächte des Lebens, die böſen wie die guten, das Unrecht, die Gewalt, der Haß, und Recht, Freiheit und Menſchenliebe, aber gegen alle dieſe Verbündeten zuſammen ein einziger Menſch geſtellt, dem ſein Gefühl ein ſolches Glück gewährt, daß daneben alle anderen menſchlichen Unterſchiede von Luſt und Leid verſchwinden und, an dieſem Glücke gemeſſen, der Prinz mit dem Bettler, der Freie mit dem Knecht, der Frohe mit dem Bedrückten in dasſelbe Elend verſinkt! Welch ungeheueres Schauſpiel! Was iſt ihm Flandern, was das Schickſal der Provinzen, was kann ihm

Digitized by Google

noch die Freiheit sein, der an sich selbst die Seligkeit der eigenen Vernichtung in einem anderen Wesen erfahren hat? Posa, die Figur jener Menschen, die in ihr eigenes Individuum ewig eingeschlossen bleiben und es darum, gewiß sich niemals zu verlieren, leicht haben, den anderen ruhiges Wohlwollen, die Hilfe beherzter Taten und zuverlässige Treue zuzuwenden, neben Carlos, der sich plötzlich entäußert fühlt und indem er eben durch diesen Verlust seiner selbst im tiefsten doch erst zu seinem wahren Selbst kommt, keinen auf das äußere Glück, die Wohlfahrt, den Frieden, auf Ehre, Recht oder Freiheit gelenkten Trieb mehr verstehen kann — die beiden Enden, die beiden Pole der Menschheit zusammen! Aber plötzlich gibt der Dichter Carlos auf, wie von seiner eigenen Vision erschreckt. Vielleicht, weil man, um sie ganz zu verstehen, erst in Schopenhauer hinein und durch ihn und über ihn hinaus ins Licht gegangen sein muß.

Don Carlos wird uns jetzt im Burgtheater in zwei Teilen geliefert. Wenn der König in der Tiefe seiner verlassenen Not sich entschließt, nach dem Marquis zu senden, werden wir heimgeschickt, um nach zwei Tagen erst zu erfahren, wie die Geschichte noch ausgegangen ist. Das ist durchaus unkünstlerisch, aber schließlich auch nicht mehr, als den halben Text auszureißen und, wozu der Dichter sechs Stunden braucht, in vieren abzusprudeln. Es zeigt sich wieder, daß das dramatische Wesen mit einer Ordnung der Gesellschaft unverträglich ist, welche den Erwerb von Geld in die Mitte des Daseins rückt, unser wahres Leben aber in den Winkel ermüdeter Stunden stellt. Dies aber gerade von Schlenther gelöst zu verlangen, der vielleicht gar nicht anspricht, ein Revolutionär zu sein, scheint mir

Digitized by Google

nicht ganz billig. Nicht an den Künstlern und ihren Gehilfen ist es, die Bedingungen zu schaffen, unter welchen Kunst überhaupt erst wieder möglich sein wird. Bis dahin bleibt es ziemlich gleich, ob man ein Werk, um es für die Zerstreuung oder Verdauung herzurichten, beschneiden oder zerreißen oder was immer man mit ihm machen wird, damit es die Gewohnheiten erschöpfter Handelsleute nicht störe. Der Fleiß der Regie, den man in jeder Szene wieder spürt, ist neulich schon gerühmt worden. Wie Thimig den Wert des einzelnen im Ganzen zu fühlen, jeder leisen Wendung nachzuspüren, alles aufeinander zu beziehen weiß, verdient Bewunderung. Ich fürchte nur, er vergißt darüber, daß doch alles, was auf den Proben geschieht, immer nur Vorarbeit, Vorspiel, Vorstimmung auf ein am Abend selbst erst wie Gewitter ausbrechendes Ereignis, daß es sozusagen nur Brennholz ist, das er von allen Seiten herbeizuschleppen und rings aufzuschichten hat, in das nun aber, im Moment der Darstellung selbst, erst das Feuer einer ungeheueren Leidenschaft geworfen werden muß. Das fehlt seinen Aufführungen oft: es ist alles bereit, wird aber dann nicht abgebrannt. Wie denn auch hier alle Szenen, durch welche nicht Kainz seine Riesenflammen schlägt, unbewegt im Finsteren liegen bleiben.

Traumulus.

(Tragische Komödie von Arno Holz und Oskar Jerschke. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 11. Februar 1905.)

Traumulus wird der Direktor des königlichen Gymnasiums, Herr Professor Dr. Niemeyer, von seinen Schülern

Digitized by Google

genannt weil er keine Ahnung hat, wie sie sind und wie die Welt ist. Fast jede Schule hat so einen Traumulus und an ihm, den Güte wehrlos macht, pflegen die Buben zu rächen, was ihnen von seinen harten Kollegen an Bosheit und Grausamkeit geschieht. Kinder richten nämlich ihr Verhältnis zu den Menschen nur nach ihrer Furcht ein; merken sie, daß jemand gut ist und sich scheut, ihnen wehe zu tun, und sie sich also sicher vor ihm glauben dürfen, so benützen sie dies immer nur, um sich ungestraft gegen ihn zu vergehen. Erwachsene ja übrigens auch; nur daß diese sich dabei doch heimlich manchmal ein bißchen schämen. Es scheint schon ein Gesetz unserer Natur zu sein, daß jeder Mensch dem anderen genau so viel antut, als er rechnen kann, daß dieser sich von ihm gefallen läßt. Dafür wird, wer sich alles gefallen läßt, dann gut, wer sich nichts gefallen läßt, böse genannt. Jener wird geliebt, aber ausgelacht, dieser gehaßt, aber man folgt ihm. Man kann das ruhig aussprechen, ohne fürchten zu müssen, daß deswegen ein Guter, durch Schaden klug geworden, sich zum Bösen entschließen könnte. Unser Verhältnis zu den anderen wird ja leider nicht von unserer Erkenntnis noch durch unseren Willen bestimmt, sondern wir sind, wie zu sein ein aus der Tiefe unseres Wesens heraufdringendes Gebot, stärker als jeder Rat und Plan der Vernunft, uns geheimnisvoll zwingt. Bei Kindern oder ganz jungen Leuten ist das nun deutlicher, weil sie noch gar nicht versuchen, es zu vertuschen, sondern wie Frauen, die darin ewig jung bleiben, Güte, die sie dankbar anerkennen, sogleich als Schwäche behandeln, die nicht zu mißbrauchen doch schade wäre. Bisweilen mag es ihnen wohl dämmern,

Digitized by Google

daß dies eigentlich in der Welt nicht sehr schön ist. Aber statt sich zu schämen oder gar sich ändern zu wollen, empfinden sie dann nur noch einen leisen Verdruß, eine durch Verachtung verbitterte Rancune gegen den Guten, der daran schuld ist. Ein „wahrhaft guter Mensch“ wird zuletzt gewahr, daß er sich eigentlich immer nur lächerlich und sogar die anderen nur noch schlechter macht, weshalb er sich gar nicht beklagen darf, wenn sie ihn verachten, sondern es verdient. Otto Erich Hartleben hat dieses Thema einmal in einer merkwürdigen, nur doch recht liederlich geführten Komödie gestreift, aber es würde, mit Ernst ergriffen, wohl auch wahrscheinlich eine solche Qual sein, daß es niemand aushalten könnte. Doch in den Traumulus klingt davon nicht mehr hinein, als sich mit der angenehmen Stimmung eines guten Theaterstückes gerade noch verträgt.

Und um diese Tragödie des guten Mannes ist eine andere geschlungen: die des jungen Menschen, dem zum ersten Male der Schleier vom Leben gerissen wird. Kurt v. Zedlitz, ein Schüler des Traumulus, sein Liebling, hat sich in eine jener kleinen Damen vergafft, die daneben auch beim Theater sind; sie bringt ihn in ein verrufenes Lokal, sie zechen, es wird spät, er ist jung, er hat Sekt getrunken und so begleitet er sie, nicht bloß bis an das Tor. Und das ist gesehen worden. Skandal. Alle Heuchler der kleinen Stadt sind los. Und die Feinde des Direktors, der Landrat voran, die sein weltfernes Wesen, weil sie es nicht verstehen können, als ein ewiger Vorwurf erbittern muß, eilen nun, ihm daraus den Strick zu drehen. Traumulus, der dies alles noch gar nicht fassen kann, hält strenges Gericht. Zuerst mit der listigen Sünderin, die

Digitized by Google

natürlich leugnet, tief beleidigt ist und auf ihre Tugend schwört. Gerührt, wie durch den süßen Ton der Lüge, den die Wahrheit niemals hat, weil sie zu stolz ist, ein noch unverdorbener Mann immer gerührt wird, glaubt ihr Traumulus natürlich sofort. Nun muß der Jüngling vor, der natürlich zu „ritterlich“ ist, um seine „Dame“ zu verraten; lieber lügt auch er den Lehrer an, der jetzt, von Scham verwirrt, das unschuldige junge Mädchen und seinen verleumdeten Liebling am liebsten um Verzeihung bitten möchte, daß er sie so häßlich verdächtigen konnte. Man denke sich, wie dem Knaben sein muß, dem doch der Mund verschlossen ist. Er erkennt jetzt Traumulus erst, er sieht plötzlich seine Güte ganz, es überläuft ihn, alles gut zu machen, aber darf er denn, kann er denn? Und so, in seiner Sehnsucht nach irgend einer geheimnisvoll großen und schönen Tat, die ihn innerlich reinigen und erlösen und wieder erheben soll, stürzt er zu seinen Kollegen, in die Kneipe der „Antityrannia“ und redet sie feierlich an: „Liebe Freunde! Ich habe die mir auferlegte Strafe nicht durchbrochen, um mit euch fidel zu sein. Ich bin hierhergekommen, um den Antrag zu stellen, unsere Verbindung aufzulösen. Bitte, laßt mich ausreden. . . . Ich begreife vollkommen, daß ihr meint, ich habe den Verstand verloren. Hätten wir unser Stiftungsfest gestern um diese Zeit gefeiert, ich glaube, ich hätte dem, der uns auch nur mit Ähnlichem gekommen wäre, nie mehr die Hand gereicht. Ich denke jetzt nicht mehr so. Ich habe heute vormittags mit Herrn Professor Niemeyer ein . . . inneres Erlebnis gehabt, das mich — zu einem anderen Menschen gemacht hat. Ich habe die Überzeugung gewonnen, daß unser

Digitized by Google

Direktor, den wir Tag für Tag auf das schamloseste beschwindeln, den wir hintergangen haben, wo wir nur konnten, der beste Mensch ist. Einem besseren werden wir nie mehr im Leben begegnen. Wir sind dumme Jungens oder Schurken, wenn wir seine unglaubliche Gutheit in so schandbarer Weise noch weiter mißbrauchen. . . . Ich habe diese Nacht etwas getan, vor dem ich jetzt ausspucken möchte. Ich habe diesen Mann, der mir in seiner Herzensgüte voll vertraut, in der niedrigsten Art und Weise hintergangen! Einer . . . Kanaille wegen! Und ich will heilfroh sein, wenn die einzige Folge meiner Gemeinheit die bleibt, daß ich ihn obendrein auch noch auf das widerlichste belügen mußte! Ich würde sonst wissen, was ich zu tun hätte . . . Ich bin kein anständiger Mensch mehr!" Aber er kommt zu spät, schon dringt die Polizei in die Bude, die Burschen werden abgefaßt und auf das Bureau geschleppt, der Landrat ist entschlossen, mit der ganzen Wirtschaft des guten Traumulus einmal gründlich aufzuräumen. Und er beweist ihm, durch das Verhör, wie niederträchtig er von der „Dame" und von seinem Liebling belogen und betrogen worden ist. Und ganz in der Art von Menschen, die jedem glauben, aber, einmal in diesem Glauben erschüttert, sich an einen Zorn verlieren, der ihnen nun die ganze Welt ins Teuflische verzerrt, bricht der sonst so sanfte Mann gegen den armen Knaben jetzt wie gegen den ärgsten Buben los. Der stammelt nur: „Ich bitte Sie, Herr Direktor . . . mir zu verzeihen!" Aber Traumulus ist hart geworden: „Ich bin mit Ihnen fertig!" Noch einmal fleht jener in einem so merkwürdigen Tone, daß jeder andere stutzig werden müßte: „Es ist meine letzte Bitte, Herr Direktor!" Aber

Digitized by Google

Traumulus, unversöhnlich: „Sie haben jedes Bitten bei mir verwirkt! Danken Sie Gott, daß ich Ihnen nicht noch rechts und links einen Polizisten mitgebe! Sie sind ein Verbrecher.“ Da geht der Knabe stumm, rennt in die Nacht hinaus und schießt sich tot.

Mich ergreift es sehr, wie durch dieses ganze Stück der trostlose Gedanke zieht, daß doch kein Mensch den andern kennt, aber eigentlich auch sich nicht, keiner vom anderen weiß, auch von sich nicht, und darum keiner jemals dem anderen helfen kann, auch sich selbst nicht, sondern alle nur, vor den anderen und vor sich selbst versteckt, im Leben wie in einem tiefen Nebel stehen. Und es wirkt auf mich, wie stark und rein jene zwei Gestalten empfunden sind, wenn auch freilich der Autor sie uns mehr bloß ahnen als sehen läßt. Dies ist nicht seine Schuld, sondern eher künstlerische Absicht: denn sie hätten sonst die Form des Theaters zersprengt. Es hat ihn aber offenbar gereizt, einmal zu zeigen, daß es möglich ist, auch in das übliche Theaterstück, das sich der Sinn der Menge wünscht, Menschliches zu bringen. Man weiß, daß es Holz Spaß macht, manchmal in fremden Tönen zu reden. Warum nicht auch einmal im Tone des durchtriebenen Theatermenschen, dem auf jeden Wink alle Finten und Kniffe des Metiers gehorchen? Sonst rufen wir in solchen Fällen gleich verzückt: Seht doch die Franzosen! Freuen wir uns, es einmal an einem Deutschen bewundern zu dürfen. Dies alles sagt mir mein Verstand beharrlich vor und ich ärgere mich, daß es ihm nicht gelingt, mich ehrlicher zu begeistern. Aber eine leise Stimme will nicht schweigen: es tut mir um diese zwei Figuren leid, daß der Autor sie in ein Theater-

Digitized by Google

stück verbannt hat. Gerade weil ich ihren menschlichen Wert so stark spüre. Sie sind mir zu gut, um dem Behagen träg verdauender Gaffer zu dienen. Und ich kann den Arno Holz nicht vergessen, der zwanzig Jahre lang ein Unerbittlicher gewesen ist, einer von den großen Einsamen, zu welchen niemals der Ruf des Marktes dringt.

Die Räuber.

(Neu inszeniert.)

Ob man die Räuber in der Vorstadt oder in der letzten Provinz, von Stümpern, Anfängern oder Pfuschern gespielt sieht, man kann sicher sein, daß sie wirken. Sie sind unverwüstlich und wenn auf irgend ein Stück, so trifft hier die Forderung Goethes an Kleist zu: „Auf jedem Jahrmarkt, auf Bohlen über Fässer geschichtet, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen." Gestern aber saß man müde da, langweilte sich und atmete auf, als es, nach zwölf, doch endlich aus war. Wie neulich im „Tell". Wie dann im „Don Carlos". Noch ein paar solche Inszenierungen und Schiller wird uns auf Jahre verleidet sein.

Schuld hat vor allem die törichte Marotte, alles ungestrichen zu spielen. Daran erkennt man Schlenther als Germanisten. Einem Künstler wäre das nie eingefallen. Aber der Germanist nimmt ein bloß gelehrtes Interesse des urteilslos sammelnden Antiquars an der Kunst. Jeder Zettel gilt ihm gleich, der Buchstabe ist ihm heilig und er hat ja für die Wissenschaft auch recht. An der Wissen-

Digitized by Google

ſchaft iſt es, das Material beizuſtellen, aus welchem dann jede Generation nach der neuen Art, auf die ſie die Menſchen und die Dinge ſieht, ſich wählen mag, was ihr wichtig iſt. Aber eben um dieſe Wahl handelt es ſich, wenn man künſtleriſch wirken will. In dieſen hundert Jahren ſind die Menſchen anders geworden und ſie verlangen, daß in ihrer neuen inneren Sprache mit ihnen geredet werde, wofern man nämlich ſich nicht an der verlogenen Zuſtimmung der Bildungsphiliſter genügen läßt, ſondern lebendiges Gefühl entbinden will. Striche aufzumachen hat gar keinen Sinn. Eher: andere Striche zu ſuchen, die notwendig geworden ſind. Worte auszumerzen, die ihren Sinn gewechſelt oder ihren Klang verloren haben. Wiederholungen zu kürzen, die wir, mit unſeren im Theater erfahrenen Ohren, entbehren können. Wer dies einmal wagen wird, mag ſich über das Gezeter der Pedanten tröſten; er hat das Beiſpiel Goethes und Schillers für ſich. „Man muß ein alter Praktikus ſein," hat Goethe einmal zu Eckermann geſagt, „um das Streichen zu verſtehen. Schiller war hierin beſonders groß. Ich ſah ihn einmal bei Gelegenheit ſeines „Muſenalmanachs" ein pompöſes Gedicht von zweiundzwanzig Strophen auf ſieben reduzieren und zwar hatte das Produkt durch dieſe furchtbare Operation keineswegs verloren, vielmehr enthielten dieſe ſieben Strophen noch alle guten und wirkſamen Gedanken jener zweiundzwanzig." Goethe konnte davon reden, er hatte es an ſich ſelbſt erfahren, als Schiller auf ſeinen Egmont ſo barbariſch eindrang; denn wie Goethe ſagte: „Schiller hatte in ſeiner Natur etwas Gewaltſames; er handelte oft zu ſehr nach einer vorgefaßten Idee, ohne hin-

Digitized by Google

längliche Achtung vor dem Gegenstande, der zu behandeln war." Man nannte das in Weimar damals: ein Stück „redigieren". Und schließlich ist die ganze dramatische Literatur nur eine ewige solche Redaktion der alten Stoffe für die neue Zeit: Sophokles hat den Aischylos redigiert, Euripides den Sophokles, die Römer die griechische Komödie, Shakespeare alte englische Stücke, die Klassiker Shakespeare. Und mir ist gewiß, daß, wenn unsere klassische Dichtung wieder aufleben soll, sich erst einer finden muß, der den Mut hat, sie nach unserem Sinne zu „redigieren". Bis dahin bleibt doch alles bloß Schmockerei.

Dazu kommt, daß diese Aufführungen Schillers schauspielerisch versagt haben. Freilich Kainz! Er hat den Melchthal gespielt, dann den Carlos, jetzt den Franz. Alle drei Rollen sind in seinem Leben sehr viel gewesen. Der Melchthal war die erste, die er in München gab, wo dann jenes seltsame Märchen mit ihm begann. Durch den Carlos hat er zuerst Berlin bezwungen. Am Franz hat er seine Begabung für das Böse gefunden, die ihn dann bis zum Tartuffe geführt hat und ihn hoffentlich auch noch zum Marinelli, zum Mephisto, zum Zanga, zum Shylock, zum Jago, zum Golo und zum Stolzenthaler führen wird. Dazu ist es aber jetzt die höchste Zeit: er hat durchaus neue Rollen nötig, an den alten hat er sich überspielt, sie machen ihn ungeduldig und da er kein Virtuose ist, der sich mit der Routine forthelfen würde, sondern um zu wirken, den Reiz unmittelbarer Ergriffenheit braucht, ist es nur natürlich, wenn wir ihn an den alten Rollen jetzt mit den seltsamsten Einfällen hantieren sehen. Er wendet sie hin und her, nichts genügt

Digitized by Google

ihm, in jeder Szene greift er sie von einer andern Seite an. Man mißverstehe mich nicht: es ist durchaus nicht das, was man „überladen“ nennt, er macht keine „Nuancen“, er stopft keine Mätzchen hinein. Darin ist er der große reine Künstler geblieben, daß er immer durchaus auf die ganze Figur losgeht, nur leider in jeder Szene auf eine andere. Wie er denn gestern den Franz Moor dreimal gab: bald shakespearisierend, in den großen Linien des dritten Richard, bald sich auf den Zopf besinnend, den er trug, mit der prachtvollen Dialektik, in der die Helden des Marquis de Sade sich so gefallen, und dazwischen wieder plötzlich einen farbigen Verismus versuchend, fast ein bißchen zu Novelli oder Zacconi hinüber. Dies ist ein Schauspiel von höchstem geistigen Reize für Artisten. Aber die Rolle wird aufgesprengt, das Stück zerreißt.

Ich glaube, daß es mit der Regie Thimigs ganz ähnlich steht: er überprobiert die Stücke. Dabei geschieht es einem leicht, daß man sich in den einzelnen szenischen Einfall verliebt und daß man, allmählich stumpf geworden, sich schon nicht mehr genug tun kann, weil man das Gefühl für die ruhige Wirkung des Ganzen in der Hast einer immer wieder zerrissenen Arbeit schließlich durchaus verloren hat. Jenes verführt, alles auszudehnen und hinzuziehen, was gestern, besonders im vierten Akte, fast unerträglich wurde. Dieses ermüdet, durch szenisches Detail, den Schauspieler so, daß ihm darin der Atem der Rolle ausgeht, was gestern besonders an Reimers zu merken war. Die Folge ist, daß sich am Ende alles völlig verzerrt und aus dem Ganzen, das versinkt, plötzlich irgend eine Episode zu verblüffender Wirkung herausspringt, wie es gestern mit

Digitized by Google

dem Daniel des Herrn Römpler und dem Paſtor des Herrn Gregori geſchah.

Hedda Gabler.

(Schauſpiel in vier Akten von Henrik Ibſen. Im Burgtheater zum erſten Mal aufgeführt am 20. März 1905.)

Das iſt eine ſehr ergötzliche Geſchichte, wie es jetzt gelang, hinterrücks die Hedda Gabler ins Burgtheater zu paſchen. Einige Schauſpieler, mit den Aufgaben unzufrieden, die Schlenther ihnen ſtellt, nach höheren gierig und empört, ſich im niedrigen Schwanke verkümmern zu fühlen, nahmen dieſes Stück, teilten unter ſich die Rollen aus, übten es ein, fuhren nach Brünn, führten es auf und hatten Erfolg. Dadurch bemerkte Schlenther das Stück und, im Vertrauen auf Brünn, entſchloß er ſich beherzt, es nun auch bei uns zu wagen. So können wir wieder hoffen. Vielleicht nehmen ſich nächſtens ein paar feiernde Schauſpieler der Genovefa, des Herodes und der Agnes Bernauer an, um Hebbel über Znaim oder Steyr in unſere Stadt zu bringen. Und auch wir, die Schlenther nach Berlin verbannt hat, atmen auf. Wenn wir es nur verſtehen, uns der Gunſt müßiger Schauſpieler zu verſichern, rückt vielleicht doch wieder einmal ein Stück von uns ins Burgtheater ein. Liebe Senders, erbarme dich unſer, lieber Reimers, bitt' für uns! O wie nett, o wie zuckerſüß will ich hinfort mit den Schauſpielern immer ſein!

Die Hedda Gabler iſt in Wien zuerſt im Carltheater von Frau Riechers, dann im Volkstheater unter Brahm von Fräulein Dumont, zuletzt von der Duſe geſpielt worden.

Digitized by Google

Man hat sie anfangs ausgelacht, später angestaunt, verstanden nie. Die jungen Mädchen schwärmen für sie, weil sie in Schönheit leben oder doch sterben will, Weinlaub im Haar, wie einst der trunkene Zug des Julian trug. Die klugen Leute dagegen sagen: Aber sie ist doch ein Luder! Ich denke, sie haben beide recht, die jungen Mädchen und die klugen Leute: der Dichter zeigt, wie eine Frau, die sich aus der Gemeinheit einer bürgerlichen Existenz erheben will, in unseren Zuständen und an unseren Zuständen zum Luder werden muß. Ihn hat das Problem der dionysischen Frau gereizt, die sich an ihrer Sehnsucht in ein helleres und freieres und edleres Leben schwingen will, aber indem die wunderbare Klarheit seiner Natur es ihm sogleich an einem einzelnen und ganz besonderen Falle, eben dem der extravagant erzogenen, vor der Zeit erotisch erwachten, unstet durch ein leeres Leben irrenden, dann noch in eine dumpfe Ehe verstoßenen, an einen täppisch ahnungslosen Mann verlorenen, im Engen und Starren vereinsamten Tochter des Generals Gabler zeigt, stellt er mit dem Problem gleich auch seine Karikatur dar, bis er eben dadurch plötzlich unversehens wieder an sein ewiges Thema kommt, in das seine Werke, wo immer sie auch beginnen mögen, immer wieder enden: an das Leiden von Menschen zwischen zwei Formen, die, in ihrer Sehnsucht schon so neu, daß ihnen die alte durchaus unerträglich ist, doch immer wieder in sie zurücksinken müssen, weil sie noch die Kraft nicht haben, aus sich eine andere zu prägen. Dieses ewig über sich hinaus Verlangen und ewig wieder in sich hinein Verlöschen unserer armen Zeit, die sich in Wünschen so verzehrt, daß ihr keine erfüllende Macht mehr bleibt,

Digitized by Google

bis sie davon bitter, wild und tückisch wird, dieses ganze Elend unserer doch immer flügellahmen Vermessenheiten wird hier dargestellt. Ich gestehe, daß auch mir dies erst durch die Duse völlig aufgegangen ist, wie es denn, um für ein Stück Ibsens reif zu werden, niemals genügt, seine Gestalten mit dem Verstande zu erkennen, sondern man immer noch erst ein starkes inneres Erlebnis braucht, um sich daran zu seiner Freiheit aufzuschwingen.

Er hat einmal an Brandes geschrieben: „Überhaupt gibt es Zeiten, da die ganze Weltgeschichte mir wie ein einziger großer Schiffbruch erscheint — es gilt, sich selbst zu retten!" Das ist die Grundstimmung seines Lebens, seiner Werke. Schiffbruch überall. Die Menschheit an ihren Lügen gescheitert. Und: wie retten wir uns? Das ist immer sein Thema. Immer stellt er einen Menschen auf, der leben möchte, aber es in unserer Welt nicht kann. Daher sein furchtbarer Haß gegen die bürgerliche Form des Daseins, in der es für ihn kein Gedeihen, aus der es kein Entrinnen gibt. Byron, die französische Romantik, das junge Deutschland, auch revolutionär, haben doch immerhin geglaubt, der einzelne könne sich innerlich frei behaupten. Und später sind die Künstler gern aus dem Bürgertum und seinen Gesetzen entflohen, um sich in ihrem Schaffen wie auf einer seligen Insel zu ergehen. Ibsen reißt alle diese Betäubungen der Erbitterung auf. Nein, du kannst dich dieser bürgerlichen Form nicht durch inneren Trotz erwehren, du kannst dich nicht still in eine Ecke stellen, dies alles ist nicht wahr, denn sie läßt dich dir nicht, sie nimmt dich selbst dir weg, sie biegt und lügt und schmiegt dich um, bis du dir selbst zum Ekel und zur Verachtung wirst, bald

Digitized by Google

bist du nicht mehr du, ein Schatten ihrer Gemeinheit wird aus dir! Nein, du hast keine andere Wahl, als: dich ihr zu ergeben, indem du dir entsagst, oder aber, wenn du dich retten willst, sie zu vernichten. Nein, schmeichle dir nicht mit dem falschen Trost, in jeder Form des menschlichen Lebens sei dem einzelnen doch das stille Glück eigener Ausbildung gewährt, du betrügst dich nur, es gibt für einen Mann, der sich nicht verraten oder doch verleugnen will, kein anderes Verhältnis zum Staate als die Revolte.

Keiner hat leidenschaftlicher als Ibsen empfunden, was aus dem Menschen werden könnte. Keiner schmerzlicher, wie furchtbar ihn unsere Zeit verkrüppelt. Keiner hat sich gieriger und wilder nach dem dritten Reiche gesehnt, in welchem die Menschen aus dem Tode erwachen werden. Wie sinnlos ist unser Leben und könnte den höchsten Sinn haben! Damit entläßt er uns aus seinen Stücken immer. Seit es wieder Mode geworden ist, Wohlsein in unserer Existenz zu heucheln, nennt man das seinen Pessimismus. Aber dann ist es ein Pessimismus, so wunderbar produktiv an Kühnheiten und Hoffnungen, daß die Menschheit ihn einst segnen wird: denn er hat ihr den Zorn und den Haß in die Hand gedrückt, nun kann sie sich wehren. Er ist unter allen, die jetzt leben, der einzige Dichter, der Pathos hat. Kein lyrisches freilich, das in Tiraden explodiert. Sondern das gelassene, stumme, totbereite eines Verschworenen, der lauert. Unser Pathos, das sich mit Fassung oder Spott bedeckt, bis die Stunde gekommen sein wird! Er hat einmal gesagt: „Ein Dichter gehört seiner Natur nach zu den Weitsichtigen." In diesem

Digitized by Google

Sinne ist er heute der einzige Dichter. Er sieht in die Weite. Er sieht eine Menschheit, die vielleicht in fünfzig, in hundert Jahren erst sein wird. Er sieht die Zeit, die keine Gewalt mehr leiden wird. Und er weiß, daß, wenn sie dann einst über unsere Gericht hält, ihr jeder von uns nur nach seiner Sehnsucht, seinem Hasse gelten wird, nach dem Hasse gegen unsere Lügen, nach der Sehnsucht in die Ferne, zur Sonne, hinaus und hinauf.

So müßte man aber seine Stücke nun auch endlich einmal spielen: als Symphonien von Haß und Sehnsucht. Es ist gar nicht so schwer: man erinnere sich nur der Vorstellung des „Klein Eyolf" unter Burckhard, mit Mitterwurzer und der Sandrock. Ich hoffe noch immer, daß Reinhardt, der jetzt im Sommernachtstraum die Heiterkeit Shakespeares, die auch auf der Bühne immer verfehlt worden ist, so wunderbar getroffen hat, daß dieser seltsame Zauberer der Regie sich doch noch einmal an den letzten Ibsen machen wird. Es wird dann eine Überraschung geben. Denn mir ist gewiß, daß Ibsen, wenn die Schauspieler nur erst seinen Stil haben, für das Schauspiel wird, was jetzt Wagner für die Oper ist.

Fräulein Witt, deren Fleiß und künstlerischen Takt man immer wieder bewundern muß, ist für die Hedda zu mondän; besonders seelisch. Sie spielt sie mehr zur Francillon hinüber. Damit stimmt im Tone Herr Gimnig, der aus dem Brack ungefähr den Präfekten in Andrea macht. Dumas, Sardou. Herr Nissen gleicht das aus, indem er einen Tesman von Benedix, höchstens von Wolzogen gibt. Merkwürdig ist Reimers: anfangs der beste Lövborg, den wir noch gesehen haben, und ebenso wieder am Schlusse von

Digitized by Google

einer ganz wunderbaren Kraft, verliert er die Rolle in der Mitte plötzlich. Und weil man jetzt doch dort auf die Maler so stolz ist: diese, nein diese Dekoration! Schottenring. Und ein „Sezessionskamin!“ Aber welche Sezession! Und Hedda klagt, es rieche nach Lavendel.

Klein Dorrit.

(Lustspiel in drei Akten nach Dickens von Franz von Schönthan. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 5. Oktober 1905.)

1825 im Schuldgefängnisse Marshalsea, wo William Dorrit nun schon seit achtzehn Jahren lebt. Niemand weiß, was seinen Gläubiger eigentlich bestimmen mag, ihn so lange zu verköstigen, aussichtslos natürlich, denn er hat ja nichts. Er selbst weiß es auch nicht. Denkt auch weiter nicht nach. Fragt nicht. Fügt sich, eine fügsame, nachgiebige, niemals dem Schicksale widerstrebende Natur. Er hat sich abgefunden. Und es geht ihm eigentlich auch ganz gut. Er ist so eine Art Autorität über die anderen, als „Alterspräsident der Ausgepfändeten“. Sie nennen ihn den „Vater des Marshalsea“ und lassen es sich gefallen, daß er fast ein bißchen den regierenden Herrn spielt. Es sind ja meistens nette Leute, die nichts Schlimmes getan und „kein anderes Vergehen gegen die bürgerliche Gesellschaft auf dem Gewissen haben, als daß sie ihr größere oder kleinere Beträge schuldig geblieben sind — so was kann vorkommen.“ Und er unterhält sie. Die steife Würde macht ihnen Spaß, in der er jeden, der in die Haft kommt oder aus ihr geht, mit einer feierlichen kleinen Ansprache beglückt und dafür eine heimliche kleine Ehrengabe erwartet. Er

Digitized by Google

pumpt nämlich nach allen Seiten, mit einer heiteren Unverschämtheit, die etwas ganz Aristokratisches hat. Es ist ihm ganz selbstverständlich, sich von allen aushalten zu lassen, und er merkt es gar nicht. Merkt auch nicht, welche Sorgen Klein Dorrit hat, seine Tochter Amy, um heimlich für ihn zu verdienen, heimlich, denn er würde das ja nie dulden. Er war schon im Gefängnisse, als Amy geboren wurde, und so fühlt sie sich hier wie zu Hause. Sie atmet immer förmlich auf, wenn sie draußen war und wieder heimkommt und sich das schwere Tor wieder hinter ihr schließt. „Du glaubst gar nicht, wie häßlich es da draußen ist, in dem abscheulichen London. Der Lärm und der Staub und das Wagengerassel und die Menschen, die sich drängen und stoßen hin und her. Und bei uns hier drinnen ist es so still und friedlich. Gott ja, wenn man nur rechts und links guckt, da sind freilich überall Mauern, aber nach oben hin, da ist doch ein großes, großes Stück blauer Himmel, wie von überall sonst auf der Welt. Und die Sonne kommt auch zu uns." Natürlich sind alle ein bißchen in sie verliebt. Auch Herr Clennam, ein vornehmer junger Herr, Klubmensch, Bummler, Spieler, Verführer, Scheusal, aber, das gehört im Theater schon einmal dazu, herzensgut und unverdorben. Er kommt, um sich nach Tip zu erkundigen, Amys Bruder, einem Taugenichts, den er in der Stadt aufgelesen hat. Sieht Amy, hört sie mit den Kindern singen, Kindern aus der Nachbarschaft, welchen sie, um aus ihnen brauchbare Mitglieder der Gesellschaft zu ziehen, das God save the King einübt (Aktschluß) und (was im Theater ja die Hauptbeschäftigung vornehmer Wüstlinge zu sein scheint) verliert an ihre Tugend sein

Digitized by Google

Herz, wird seiner Ines untreu, einer Spanierin, die der Dichter als feurig charakterisiert, und rastet nicht, bis er aus alten Urkunden den Beweis hat, daß William Dorrit der einzige Nachkomme von Japhet Jeremias Dorrit, der einzige Erbe seines ungeheueren Vermögens und also frei und ein reicher Mann ist, worauf er sich sofort bescheiden zurückzieht, damit wir im letzten Akte uns noch über Dorrit als Snob amüsieren können, bis sie sich dann, noch dazu in Gegenwart eines Prinzen, eines wirklichen Prinzen, endlich doch kriegen.

Das macht nun dem Publikum ein großes Vergnügen, von dem man sich nicht auszuschließen braucht, weil es gar keine Prätensionen hat und durchaus anständig, sauber und geschickt vorgeführt wird. Man darf nur nicht an den Roman denken, sonst wird man ärgerlich. Nicht weil auf der Bühne, was dort Kraft und Fülle hat, dünn und leer geworden ist; dies versteht man, da sich eine Erzählung von tausend Seiten kaum in einen Schwank von dritthalb Stunden pressen läßt. Aber man staunt, wie viel Dickens, bei seiner Verwandlung in Schönthan, an Menschlichkeit verloren hat. Es sind hier dieselben Leute als dort, ebenso spaßhaft, aber dort muß man manchmal plötzlich über sie weinen, mitten im Spaß, und mehr als über sie noch darüber: wie der Mensch eben ist. Das geschieht einem hier nie, daran zu denken: wie der Mensch eben ist. Und das fehlt dann den Figuren. Gleich bei Klein Dorrit selbst. Dort läßt sie uns spüren, wie furchtbar arm sein ist; hier kommt einem das nur ein bißchen abenteuerlich und eher fast verlockend vor. Dort ist es rührend, wie scheu es sie macht, daß man sie jedem zeigt

Digitized by Google

und zu jedem von ihr spricht und alle stolz auf sie sind, hier kokettiert sie noch fast damit. Ebenso das Pumpen des Alten. Derb komisch, hier wie dort. Auch Dickens bedenkt sich gar nicht, ihn uns schäbig zu zeigen. Aber es wirkt ganz anders. Denn anfangs wird einmal erzählt, daß einst ein armer Mann, ein Maurer, das Gefängnis verließ und dem Alten Kupfer in die Hand gab, indem er entschuldigend bemerkte: es ist nicht viel, aber es kommt vom Herzen. Das war dem noch nie geschehen, Kupfer hatte ihm noch keiner geschenkt. „Wie können Sie es wagen!" sagte er zu dem Manne und brach in ohnmächtige Tränen aus. Der Maurer drehte ihn gegen die Wand, damit man sein Gesicht nicht sehe; dies war so zartfühlend und der Mann war so zerknirscht und bat so ehrlich um Verzeihung, daß er nicht umhin konnte, ihm zu sagen: „Ich weiß, Sie meinten es gut. Sprechen wir nicht mehr davon." — „So wahr ich lebe, Sir," beteuerte der Maurer, „ich hab' es gut gemeint. Und ich glaube, ich würde mehr für Sie tun, als alle anderen." — „Was würden Sie tun?" fragte er. — „Ich würde Sie wieder besuchen kommen, nachdem ich draußen bin." — „Geben Sie mir das Geld wieder," sagte der andere lebhaft, „und ich will es behalten und nie ausgeben. Ich danke Ihnen, danke Ihnen vielmals. Ich werde Sie also wiedersehen?" — „Wenn ich noch eine Woche lebe, ja." Sie schüttelten sich die Hände und schieden. Die Kollegen, welche am Abend in der Kantine versammelt waren, wunderten sich über ihren Vater und fragten, was ihm wohl geschehen sei, daß er so spät noch im Hofe auf und ab gehe und so niedergeschlagen scheine . . . Das ist nur eine ganz kleine, ganz

Digitized by Google

kurze Szene. Aber wir können sie nicht mehr vergessen. Und wie gemein und absurd sich der Alte hinfort gebärden mag, wir kennen ihn besser, wir wissen, was es ihn kosten muß, denn wir wissen die Geschichte mit dem Maurer. Bei Schönthan fehlt sie. Und eigentlich hat bei Dickens jede Figur immer so irgend eine geheime Geschichte mit dem Maurer. Bei Schönthan aber fehlt diese. Deshalb darf man an den Roman nicht denken.

Das Publikum tat es nicht und so störte nichts seine Freude, die (man sah das im dritten Akte) dem unverfälschten Schönthan noch mehr als dem mit Dickens gemischten galt. Das Stück wird in mehreren Stilen gespielt: von Frau Retty, die sehr gefiel, im Tone des „feinen Lustspieles" von 1880, aus dem Herr Thimig erst zuletzt in den groben „deutschen Schwank" gerät, dann von Herrn Hartmann, der den wirklichen Prinzen gibt, stark französelnd, endlich von Frau Kallina, die als Spanierin gern die Duse kopieren möchte, wie das nur die Pohl-Meiser könnte, als Operette. Schönthan wurde nach jedem Akte gerufen.

Zwischenspiel.

(Komödie in drei Akten von Artur Schnitzler. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 12. Oktober 1905.)

Zwischenspiel. Der Name gefällt mir sehr. Vielleicht ist es gar nicht so gemeint, aber ich höre heraus: zwischen ernsten Dingen. Ein Aufatmen nach großen, vor größeren Werken. Aufatmen und Ausrasten. Pause. Kein Deutscher unserer Zeit ist auf der Bühne im Geistigen weiter gekommen als Schnitzler im „Einsamen Weg". Und ich

Digitized by Google

habe vielleicht nie Wahn und Wunsch der Heutigen, Morgigen stärker vernommen als aus seinem „Ruf des Lebens". Aber dazwischen Pause. Atem zu holen und lächelnd zurückzublicken. Auf vieles, das uns einst wichtig war. Und mit diesem jetzt zu spielen. Wieder einmal Theater zu spielen. Ganz einfach Theater. Wie damals, als wir noch für Herrn Hartmann schwärmten . . . So spricht dieser Name mich an und ich kann es sehr verstehen. Nietzsche hatte seine Zeit mit Rée. Er nannte das im Spaß seinen Réealismus. Man wunderte sich: der tief spürende, hoch wollende Nietzsche mit diesem gemäßigten Menschen der verständigen Klarheit. Es war ihm aber offenbar eine Kur, die er sich verordnet hatte. Wir haben solche Zeiten, in welchen uns nötig wird, uns einzuziehen, ja, am besten: von uns einmal abzusehen. Wir brauchen Pausen, welche vielleicht für die geheime Kraft in uns gar keine sind, die vielleicht unbelauscht schaffend bleibt, während wir zu spielen glauben. Ich verstehe das; und noch mehr: es scheint mir für unser Theater ganz gut, wenn dieser oder jener manchmal in seiner eigentlichen Produktion anhält, um daneben, dazwischen in einer leichteren, ihm selber unwichtigen, etwa sogar nicht ganz echten, losen, lustigen Art wieder einmal bloß zu spielen, einfach Theater zu spielen. Es ist nämlich sonst Gefahr, daß wir uns, nur unserer Eigenheit zugewendet, indem wir uns erfüllen und vollenden, zu sehr vom Publikum entfernen, welches, unfähig, uns nachzukommen, ratlos an die gemeinen Macher ausgeliefert würde. Weshalb es ihm zu gönnen ist, wenn manchmal ein Künstler sich zwischen seinen ernsten Dingen herabläßt, den strengen Ton etwas

Digitized by Google

zu mildern, um in einer Pauſe mit ihm ein bißchen zu ſpielen.

Der Kapellmeiſter Amadeus Adams und ſeine Frau, die Sängerin Ortenburg. Die zwei haben ſich einſt ſehr geliebt. Jetzt haben ſie ſich nur noch ſehr gern. Vielleicht ſollte man gar nicht ſagen: nur noch. Vielleicht iſt das jetzt eigentlich viel ſchöner, als das damals war. Vielleicht verbinden ſich zwei Menſchen gerade dann erſt ganz, wenn ſie ſich nicht mehr begehren. Vielleicht gibt es eine zweite Liebe, die zwar nur unter Menſchen möglich iſt, welche früher durch jene ſinnliche verbunden waren, aber erſt beginnt, wenn die erſte aus iſt. Wenigſtens Amadeus fühlt es faſt ſo; es ſcheint auch mehr ein männliches Gefühl zu ſein, in das ſich eine Frau ſelten findet. Er iſt ſehr froh, auch weil es ihm ein bißchen ſchmeichelt, ſich ſagen zu dürfen, daß es ſein Verſtand iſt, dem er dieſe gute Ehe verdankt. Er hat ſie auf vollkommene Aufrichtigkeit gegründet, ſie haben einander nie etwas verſchwiegen und deshalb kennen ſie ſich jetzt ſo gut, daß ihnen vorkommt, es könne noch nie zwei Menſchen gegeben haben, die ſich beſſer verſtanden hätten. Vor allem künſtleriſch. Wenn ſie ſingt, hat ſie ihn gern bei ſich, weil ſie ſich in ſeiner Nähe viel ſicherer weiß. Und er erlebt es oft, daß ſie an ſeinen eigenen Einfällen mehr entdeckt, als er ſelbſt darin merkt. Aber nicht bloß künſtleriſch, ſondern auch menſchlich. Sie läßt es zu, daß er mit einer Kollegin tändelt, der Sängerin Gräfin Friederike Moosheim, welche einen ſehr eiferſüchtigen Mann, eine Villa, leuchtend und weiß am Waſſer, mit einer berühmten Platane im Park, unter der ſie in heißen Nächten manchmal ſchläft, und

Digitized by Google

Liebhaber hat. Und er wieder läßt es zu, daß ihr ein junger Fürst Lohsenstein gefällt, der eigentlich ins Kloster gehen wollte, jetzt aber hauptsächlich Tanzmusik treibt. Zuerst ist es wirklich nicht mehr, als daß ihr der ganz artige junge Mensch eben gefällt. Es wird mehr, als Amadeus zu fragen beginnt, nicht aus Eifersucht, sondern gewohnt, von allem mit ihr zu sprechen. Hier zögert sie, mit der Empfindung, daß man manches nicht aussprechen darf, weil es dadurch gleich ganz anders wird. Er aber versteht das nicht und drängt: Liebst du ihn? Sie weiß es nicht. Sie glaubt es eigentlich nicht. Sie fühlt sich zu ihm hingezogen, aber es ist etwas da, das sie zurückhält. Oder doch zurückhalten könnte. Aber das will er nicht. Nein, da wird er schroff, er ist zu stolz, sie zu halten. Nein, dann lieber gleich — und sie haben das ja immer gewußt, daß einmal diese Stunde kommen wird, die Stunde der Trennung. Aber er sieht nicht ein, warum sie, innerlich getrennt, es auch äußerlich werden müssen. Warum? Sie leben so schön zusammen, sie verstehen sich so gut, sie brauchen sich so viel, sie haben ein Heim, sie haben einen Buben, warum dies alles zerstören? Da es doch nur noch viel schöner werden kann, wenn sie nicht mehr als Gatten, sondern als Kameraden beisammen sind! „Wir würden uns über alles aussprechen, geradeso, wie bisher — ja gewissermaßen über mehr. Da wäre natürlich die Voraussetzung unserer weiteren Beziehung: Wahrheit — rückhaltlose Wahrheit. Und das käme nicht nur unseren Beziehungen zueinander, sondern jedem einzelnen von uns sehr zustatten. Denn könntest du einen besseren Kameraden

Digitized by Google

finden als mich, ich eine beſſere Kameradin als dich? — Mit unſeren Freuden und unſeren Schmerzen kämen wir zueinander, wären Freunde wie bisher, vielleicht beſſere als je, und würden uns die Hände reichen, auch über Abgründe. So behielten wir alles was uns bisher gehört hat: unſere Arbeit, unſer Kind, unſer Heim — alles was wir gemeinſam haben müſſen, damit es ſeinen ganzen Wert für uns behält. Und gewännen zugleich manches, wonach wir uns beide ſeit einiger Zeit ſehnen und wovon ich im übrigen auch gar keine Freude hätte, wenn ich dich verlieren müßte. . . . Dir geht es ja geradeſo, Cäcilie. Ich weiß es ja. Wir können ohneeinander gar nicht leben. Ich ohne dich gewiß nicht. Und du?" Sie antwortet: „Es iſt wohl möglich, daß es auch mir ſchwer fiele." Er aber überhört, wie wenig zuverſichtlich das klingt, und umarmt ſie. „Was tuſt du?" fragt ſie. Er erwidert: „Ich habe meiner Geliebten Lebewohl geſagt." Und drückt ihr die Hand: „Und nun begrüße ich die Freundin!" Und iſt rieſig vergnügt, weil es doch auch wirklich ſo bequem iſt. „Ach, ich kann dir gar nicht ſagen, wie froh mir zumute iſt! Es hat ſich wahrhaftig nicht viel geändert. Nur die Befangenheit iſt fort . . . die Bangigkeit dieſer letzten Wochen. . . . Es iſt nicht ſchön geweſen in der letzten Zeit. Der Himmel ſo trüb über unſerem Hauſe . . . und nicht nur über unſerem Hauſe. Jetzt ſchwinden die Wolken, jetzt wird die ganze Welt geradezu wieder licht. Und ich werde eine Symphonie ſchreiben — eine Symphonie!"

Und nun geht Amadeus zu ſeiner kleinen Gräfin in die weiß am Waſſer leuchtende Villa unter die berühmte Platane. Das hält ſich übrigens nicht lange, im zweiten

Digitized by Google

Akte iſt es ſchon wieder aus. Eben kommt Cäcilie aus Berlin zurück, wo ſie gaſtiert hat. Der junge Fürſt war natürlich mit. Amadeus hat nichts dagegen, als er es erfährt. Es ſtimmt ja mit der Verabredung. Es macht ihn höchſtens manchmal ein bißchen nervös, daß die Leute ſchon davon reden, daß man ihn anonym warnt, daß eine Zeitung ſogar von der Verlobung ſeiner Frau mit dem Fürſten wiſſen will. Aber er würde mit dieſem allen fertig, wenn ſie nicht plötzlich, heimgekommen, ſo merkwürdig verwandelt wäre. Er erkennt ſie kaum, ihr Weſen hat einen neuen Klang, der ihm fremd iſt, und es regt ſich in ihm wie Furcht für ſie. Er möchte ſie ſchützen, vor unbekannten Gefahren, die er ihr drohen fühlt. Aber das weiſt ſie zurück, ſie will nicht mehr gehütet ſein. „Ich habe ja noch . . . ich habe ja noch ſo wenig erlebt. Und ich ſehne mich danach. Ich ſehne mich nach allem Schmerzlichen und Süßen, nach allem Schönen und nach allem Kläglichen, was das Leben bringt. Ich ſehne mich nach Stürmen und Gefahr — vielleicht nach mehr . . . du weißt nur, was ich dir — was ich als deine Geliebte, deine Gattin war. Uud da du für mich die ganze Welt bedeutet haſt, in dir all meine Sehnſucht, all meine Zärtlichkeit beſchloſſen war, ſo konnten wir beide früher nicht ahnen, wozu ich beſtimmt wäre, wenn ſich die wirkliche Welt vor mir auftäte. Ich bin ſchon heute nicht mehr, die ich war, Amadeus. . . . Oder vielleicht war ich immer dieſelbe und habe es nur nicht gewußt; und es iſt jetzt etwas von mir abgefallen, das mich früher umhüllt hat. . . . Ja, ſo muß es ſein: denn jetzt fühle ich alle Wünſche, die früher an mir herabgeglitten ſind wie an einem fühlloſen eiſernen Pan-

Digitized by Google

zer . . . jetzt fühle ich sie über meinen Leib, über meine Seele gleiten und sie machen mich beben und glühen. Die Erde scheint mir voll von Abenteuern, der Himmel wie von Flammen strahlend und mir ist, als säh' ich mich selbst, wie ich mit ausgebreiteten Armen dastehe und warte." Und da sie so vor ihm steht, ferner Verheißungen wartend, anders als er sie je gekannt, von einer Schönheit, die er nie an ihr gesehen hat — „Keine Bessere, glaub' ich, als jene andere, eher eine Grausamere, und doch eine, glaub' ich, die mehr geschaffen ist zu beglücken" — da geschieht ihm, daß er sie plötzlich wieder begehrt. Sie berauscht ihn, er dringt auf sie ein und jetzt, seit er sie wieder gehabt hat, ist ihm der Fürst unerträglich, die Leidenschaft wirkt zurück, er haßt ihn, will ihn fordern, will ihn töten, bis er erfährt, daß zwischen dem Fürsten und seiner Frau gar nichts gewesen ist. Also nur eine Komödie von ihr? Um ihn eifersüchtig zu machen? Und an seiner Eifersucht aus seinen Abenteuern zu ihr zurück zu ziehen? Nein. Sie war nicht treu. Und wenn sie dem Fürsten nicht gehört hat, so ist das nur, weil Frauen irgend etwas auch dann noch zögern macht, wenn sie schon längst entschlossen sind. Nur deshalb ist es noch nicht, aber es wird sein. Amadeus fährt auf: „Nie!" Sie aber: „Warum bildest du dir das ein, Amadeus? Es wird wahr werden. Glaubst du denn, dies sollte eine Prüfung für dich sein? Denkst du, ich spielte eine kindische Komödie, um dich zu strafen, und jetzt, nachdem du zu früh die ganze Wahrheit erfahren, würde ich dir in die Arme sinken und erklären, alles sei wieder gut? Hast du es wirklich für möglich gehalten,

Digitized by Google

daß nun alles vergessen sei und wir unsere Ehe wieder aufnehmen werden, wo sie unterbrochen wurde? Kannst du es denn nur wünschen, daß es so kommt und daß es eine Ehe wird wie tausend andere, wo man sich betrügt — und wieder versöhnt — und wieder betrügt, je nach der Laune des Augenblickes?" Amadeus will sie beschwichtigen: „Wir haben uns nicht betrogen und nicht versöhnt — wir waren frei und haben uns wiedergefunden." Aber sie läßt sich jetzt von keinen Lügen mehr fangen: „Wir uns . . . Als wenn das nur möglich gewesen wäre! Was ist es denn, was mich mit einem Mal für dich so begehrenswert machte? Nicht daß ich Cäcilie war — nein: daß ich als eine andere wiederzukommen schien. Und war ich denn wirklich dein? Ich war es nicht. Oder bist du so bescheiden geworden mit einem Mal, daß dir ein Glück genügte, das zur selben Stunde sich vielleicht auch ein anderer hätte holen können, wenn er nur dagewesen wäre?" Und so scheiden sie. Es wird zu ertragen sein, sie haben ja beide zu arbeiten. Und vielleicht, wer weiß? „Wir sind einander soviel gewesen, Amadeus, daß wir uns die Erinnerung daran erhalten müssen. Wenn das ein Abenteuer war, so sind wir auch unser vergangenes Glück nicht wert; war es ein Abschied, so sind wir doch vielleicht zu einem künftigen bestimmt . . . vielleicht."

Ich habe hier manches gefunden, das mir nachgegangen ist. Dieses: man lebt mit einer Frau, hat sie gern und weiß doch eigentlich nichts von ihr, sie kann morgen eine andere sein, über Nacht. Und dieses: wir sehen die Menschen nur so, wie wir für sie fühlen. Seit dem Amadeus seine Frau sinnlich gleichgültig geworden

Digitized by Google

ist, glaubt er sie gleichgültig, unsinnlich, kalt. Worin vielleicht noch ein ganz anderes Stück steckt. Und dieses: wir glauben unser Schicksal zu regieren, aber es spielt mit uns und unser eigenes Leben lebt über uns hinweg; was ich im „Meister" so sehr empfunden habe. Nicht angenehm ist mir der Ton, in welchem Amadeus mit seinem Freunde verkehrt: Grienſteidl 1890. Und gar nicht mag ich den Fürsten. Dies mag meine Schuld sein. Jeder kann nur nach seinen Erfahrungen denken. Dieser junge Fürst beträgt sich edler als alle andern in der Komödie. Nach meinen Erfahrungen ist in seinen Kreisen sittlicher Takt und Menschlichkeit der Empfindung unbekannt. Wenn ich die Kapellmeister nehme, die ich kenne, und mit den Baronen, Grafen oder Fürsten vergleiche, über welche mir ein Urteil zusteht, so ist jeder von jenen menschlich mehr wert als diese. Ich weiß nicht, woher Schnitzler andere Erfahrungen haben kann. Und es stört mich sehr, woran Schnitzler gewiß gar nicht gedacht hat, wie dieser Fürst im Burgtheater wirken muß: als ein Kompliment vor den Komtessen! Es ist für mich, weil ich Schnitzler sehr gern habe, ein peinliches Gefühl, mir zu denken, daß eine der Damen, die damals den Kakadu vertrieben haben, jetzt vielleicht befriedigt ruft: Bravo, hat sich gebessert! Und ich darf nicht aufstehen und darf nicht schreien: Nein, es ist nicht wahr, er hat sich nicht gebessert, er wird es nie!

Wunderbar ist Kainz als Amadeus. Nicht bloß schauspielerisch, in seiner unglaublichen Bravour, alle Neben-, Seiten-, Ober-, Unter- und Zwischenbedeutungen der Worte mitzusprechen und das Wort durch den Gestus umzubiegen und abzubrechen. Noch viel mehr menschlich: er ist der

Digitized by Google

einzige deutsche Schauspieler jetzt, der den guten Wiener Ton hat, oder richtiger: den Ton der zehn oder zwölf sehr kultivierten Wiener; und einer der ganz wenigen, die uns mit zwei Sätzen an einen wirklichen bedeutenden Menschen glauben machen können. Das fehlt dem scharmanten Fräulein Witt leider ganz, das die Cäcilie bald ins Mondäne hinüber, bald ins bürgerlich Brave herabrückt. Den jungen Fürsten gab Herr Korff mit einer zu sichtlichen Angst, ausgelacht zu werden. Das Publikum, anfangs sehr gut gelaunt, wollte im letzten Akte nicht mehr recht folgen. Nach dem ersten Akte erschien der Regisseur, dann Schnitzler selbst, herzlich begrüßt.

Stein unter Steinen.

Schauspiel in vier Akten von Hermann Sudermann.

Ich traf vor Jahren einmal Theodor Herzl, wir gingen zusammen und er war sehr böse auf mich. Er ärgerte sich, daß ich ein Stück, das er schlecht fand, freundlich rezensiert hatte. Ich fand es ebenso schlecht, er hatte dies auch herausgehört und begriff mich nun gar nicht. Die Peitsche, rief er, ich höre ihn noch, verdient der Kerl und Sie streicheln ihn noch! Wenn er aber, fragte ich, vielleicht doch Talent hat, wie mir scheint? Und Herzl, heftig: „Umso schlimmer. Für ihn und für Sie. Einem Talente ist man schuldig, unerbittlich zu sein.“ Und mit der Lust, die wir an Paradoxen haben, fuhr er fort: „Talentloses mag man loben, wenn denn schon manchmal gelobt werden muß. Das schadet niemand. Aber Talent, nein. Nie. Lachen Sie nur, es ist doch so. Talent darf

Digitized by Google

nie gelobt werden, auch in seinen höchsten Leistungen nicht, weil es sich sonst beruhigt. Kritik aber ist dazu da, Talent über sich empor zu treiben und es so zu quälen, daß es vor Angst und Not das Letzte hergibt.“ Es sei dies eine Frage der Methode, entgegnete ich, auf Kinder verweisend, die manche freilich Schläge brauchen, aber andere nur in meiner streichelnden Art zu behandeln seien, indem sie sich sonst gleich verstockten und zertrotzten. Solchen müsse man vielmehr fingieren, als seien sie wahre Muster, wodurch es ihr Ehrgeiz werde, unseren Glauben nicht zu enttäuschen. Und nun führte ich ihm Beispiele an, wie ich Autoren, die schon sehr bereit gewesen, sich zum Publikum herabsinken zu lassen, durch einen starken Ausdruck des Vertrauens emporgehalten hätte. Herzl lachte und gebrauchte noch das Wort, daß ich eigentlich also Talente innerlich hinaufschwindle. Was mich gar nicht verdroß, denn das Mittel ist mir gleich und ich habe Proben, daß Menschen, zu einer geistigen Haltung gezwungen, an die sie zuerst insgeheim selbst gar nicht glauben, diese mit der Zeit zu ihrer zweiten Natur machen. Bei jedem wird das freilich nicht gelingen und ich bestritt Herzl auch gar nicht, daß seine Methode, die peitschende, ebenso notwendig ist. Beide sind notwendig. Und beide können, falsch gebraucht, sehr gefährlich werden. Was ja auch jeder von uns wisse, wie denn meine Kritik doch keineswegs immer nur streichle, seine keineswegs immer nur peitsche und wir uns, einer über den anderen, auch schon umgekehrt geärgert hätten. Und so schieden wir vergnügt und entfernten uns.

Daran muß ich immer denken, wenn ich Sudermann sehe. Er gehört, kommt mir immer mehr vor, zu den

Digitized by Google

Autoren, die es brauchen, daß ihnen von guten klugen Freunden beharrlich Talent eingeredet wird, und die dann wirklich sehr steigen können. Nun kann man nicht sagen, daß die Berliner Kritik von der streichelnden Art ist. Er aber hat die Peitsche nicht vertragen. Er ist trotzig geworden, haut aus und rennt durch. Fort. Hinüber. Mitten ins gemeine Publikum hinein.

In ihm war immer eine hochstrebende Begabung mit einem Zug ins Brutale, mit einer heftigen Begierde, unmittelbar stark zu wirken, beisammen. Und er hat sich um jene sehr bemüht. Das sollte man nicht verkennen. Ich muß doch sagen, immer wieder, daß mir der Mann, der sich nach der Heimat aufgerafft und zu der stillen Arbeit an der Schmetterlingsschlacht, am Glück im Winkel, an den Reiherfedern besonnen hat, Achtung zu verdienen scheint. Wäre er darin ermutigt worden, so würde die deutsche Bühne an anständigen, einen hohen Geschmack nicht verletzenden und doch den Bedürfnissen des gebildeten Philisters gerechten Stücken reicher sein. Und solche Stücke brauchen wir schließlich. Entbehren wir sie, so haben nur die gemeinen Spaßmacher den Profit. „Kunstpolitisch" hätte Sudermann, von einer behutsamen Kritik nach dem edleren Geschmack hingedrängt, dem deutschen Theater etwas sehr Wichtiges werden können: der Autor des gebildeten mittleren Bürgertums, das bei ihm sein Gewissen erforscht, seine Sorgen beraten, seine Fragen verhandelt gefunden hätte. Die peitschende Kritik hat ihn toll gemacht. Er will jetzt nur noch zeigen, daß er stärker ist. Eine Stimmung, die sich ganz gut begreifen läßt. Schreibt er heute ein Stück, das nicht unbedingt auf das Publikum rechnen

Digitized by Google

kann, so hat er dazu nur noch den kritischen Hohn. Es bleibt ihm also nichts als: mit allen Mitteln zu wirken. Die Kritik hat ihn zum Publikum verdammt. Hat er dieses, so kann er ihrer lachen; es mag ein bitteres Lachen sein. Aber ob er will oder nicht, er muß, es bleibt ihm nichts als der brutale Effekt, er kann nicht mehr aus. Schade um ihn. Und noch einmal: nicht er allein ist schuld. Und wenn er vielleicht doch noch seinen Trotz wenden würde und doch noch die Kraft hätte, heute noch, sich heraus zu reißen, vom Publikum weg, nach einem überall unbekümmerten Schaffen empor, dies könnte ein großes Bild sein. Aber es scheint, daß er müde geworden ist. Schade.

Man kennt den Inhalt des Stückes. Stark Fabricius. Gewiß ein Problem. Es könnte das Sinnlose der Strafe gezeigt werden. Und wie ihre Wirkungen ihr eigentliches Wesen erkennen lassen: daß sie zuletzt ja doch nichts als Rache ist. Und deswegen unserer Empfindung heute so fremd, so feindlich. Aber dies alles wird hier durch den Effekt zugedeckt. Alles geschieht mit unabläßigen Blicken nach dem Publikum. Und er hat ja schließlich recht. Er erreicht ja, was er will. Es wirkt ja. Ich aber muß an die Schmetterlingsschlacht denken und an die Reiherfedern und noch an Johannisfeuer und mir ist leid.

Familie.

(Schauspiel in drei Akten von Karl Schönherr. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 30. November 1905.)

Ein junger Mensch hat seine Frau sehr gern. Aber die blinzelt und angelt nach anderen. Und da ist im Dorfe

Digitized by Google

ein Jäger, Rüttling, den will sie. Er widerstrebt, er mag den Günther, seinen besten Freund, nicht betrügen. Und der kleine Bub tut ihm leid. Aber sie, gierig und heiß, läßt nicht und lockt und lockt: Komm' schöner Jäger . . . trau dich . . . heut wär mein Mann nicht daheim. Ich stell' dir das Licht ans Fenster! Ein Licht . . . dem lieben Gott zu Ehren, sagt sie. Er sei ihr Gott. Auch dem Knaben sagte sie dies. Er erzählt es, viele Jahre später: „So fünf, sechs Jahre war ich alt . . . werd' ich in der Nacht' einmal wach. Seh' ich ein Licht am Fenster! Ruf ich! Mutter! Was ist das? Sagt sie: Ein Licht . . . dem lieben Gott zu Ehren! Kommt Gott denn heut zu uns? frag' ich, — Mußt schön die Augen zumachen! Dann kommt er, sagte sie. Ich mach' die Augen zu und wart auf den lieben Gott. Da hör' ich, es kommt wer in die Stube! Heb' ich die Händ' auf und bet' . . . Was seh' ich dir statt Gott? Einen ganz gewöhnlichen Menschen! Und Mutter hat fest die Arme um ihn und küßt ihn ab und erzählt ihm lachend, was sie mir mit dem Lichte vorgeschwefelt hat . . . es sei dem lieben Gott zu Ehren. Da geht auf einmal die Tür auf! Der Vater kommt! Er schaut! Er will drauf los . . . kann keinen Schritt vom Boden weg! Reißt sperrangelweit die Augen auf . . . plumpst der Länge nach auf den Boden hin . . . erledigt! Er hat den Anblick Gottes nicht ertragen." Der Vater, ins Herz getroffen, ist tot. Die Mutter, in ihrer ungeheueren Angst, packt den Knaben, rennt hinaus und springt in den Bach. Sie ertrinkt, das Kind wird gerettet. Sie hat's aus Verzweiflung getan, aus übergroßer Liebe, sagen die Leute und sind sehr gerührt. Man be-

Digitized by Google

gräbt beide in demſelben Grabe und die Frauen der Gegend ſammeln für einen Stein. Und heute noch wallfahrten junge Hochzeitsleute gern zu dieſem Grabe und ſchwören ſich davor Liebe und Treue bis in den Tod.

Seitdem ſind Jahre vergangen. Rüttling hat es überwunden. Furchtbar ſchwer. Lange noch im Gemüte bedrückt, auch nachdem er es gebeichtet und der gute Pfarrer ihn getröſtet hat. Lange noch ungewiß, ob es denn genüge zu beichten, ob er es nicht erſt noch werde büßen müſſen. Aber Jahre vergehen. Er freit ein Weib, es ſchenkt ihm Kinder, einen Knaben, Henner, und ein Mädchen, Nantchen. Er iſt Oberförſter, Arbeit freut ihn, alles gedeiht ihm. So ſinkt Vergangenheit allmählich hinab, er wird frei, er wagt zu vergeſſen. Bis es ihn plötzlich einmal wieder furchtbar aufſcheucht. Er ertränkt eine Katze im Bache, ſein Sohn ſteht dabei, rutſcht aus, ſtürzt ins Waſſer. Da taucht jenes mit ſo ſchauerlicher Kraft vor ihm auf, daß es ihn lähmt: er ſteht nur und ſtarrt hinaus und denkt zurück, kann ſich nicht regen, ſonſt ein ſo mutiger Helfer, ein Preisſchwimmer, man verſteht es gar nicht. Schon ſcheint der Knabe verloren, da kommt ein Soldat gerannt und rettet ihn. Es iſt der Soldat Günther, jener beiden Sohn.

Dem Günther iſt's arg ergangen. Von klein auf wie ein Hund in der Welt herumgeſchlagen. Mit fünfzehn Jahren ſchon in der Stadt, Bedienter, bei einer Brettelſängerin. „Na! Bei der Gnädigen iſt's zugegangen! Jeden Tag ein anderer an der Tour! Und wenn die Gnädige in der Nacht heimgekommen iſt . . . vollgeſoffen von Schampus . . . und ſie hat g'rad' wieder einmal ihr Mädel

Digitized by Google

davongejagt, dann hab' ich bei ihr dürfen Kammerzofe machen. Und das muß ich ſchon ſagen . . . da war meine Gnädige oft ſchon mehr als gnädig. Na . . . das Luder hat mich gut abgerichtet! Wo ich nur ein ſchönes Weib erwiſcht hab'!" Und ſo bedenkt er ſich nicht viel, nützt die dankbare Rührung der erregten Mutter aus und nimmt ſich Frau Rüttling. „Sie hat mir zuerſt wegen Henner die Hände geküßt . . . und ſo hat ſich die Sache gemacht!"

Bald fängt man im Dorfe zu ziſcheln an. Es gibt Leute genug, die es dem aufrechten Manne gönnen. Man tuſchelt bei der Hirſchenwirtin drüben, daß ſich jetzt oft nachts im Erker des Förſters ein Licht zeigt. Und immer, wenn ſich das Licht zeigt, iſt es eine Nacht, in der der Oberförſter auswärts iſt. Und immer, wenn ſich das Licht zeigt, ſteht der Soldat Günther auf, ſo bald er es von der Gaſtſtube aus ſieht, und zahlt und geht fort. Das weiß man bald im ganzen Dorfe und die Gaſſenbuben ſingen ſchon einen Reim auf das Abenteuer: Eins und zwei iſt drei, ein Weidmann trägt ein Geweih!

Hier ſetzt das Stück ein, das nun eigentlich bloß zeigt, wie Rüttling, erſt ahnungslos, es allmählich erfährt, doch nicht glauben kann, argwöhniſch wird, immer noch hofft, daß es ſich als eine Verleumdung zeigen wird, Beweiſe will und eben dieſe Beweiſe doch ſcheut, bis er endlich ſelbſt nachts das Licht in jenen Erker ſtellt, um zu ſehen, ob der Soldat auf das Zeichen wirklich kommen wird. Aber indem er lauert, ſchleicht ſein Sohn Henner, der es weiß, in die Nacht hinaus und erſchießt den Soldaten. Das wird mit einer ſehr ſicheren Technik aufgerollt, an

Digitized by Google

der zu bewundern ist, wie sie Stück um Stück Vergangenes und Kommendes so verknüpft, daß der Zuschauer immerfort in Spannung ist: er hat Angst, alles zu versäumen, wenn er nicht jede Karte, die der Autor ausspielt, gleichsam mitzuzählen und den Moment auszurechnen weiß, wann der Trumpf kommen muß. Bei einem Franzosen würde man sich über die Bravour dieser Technik gar nicht genug verzücken können. Es ist vielleicht ungerecht, daß man bei Schönherr dieser Künste nicht froh werden will. Vielleicht aber darf er gerade darauf stolz sein. Mir ist es unbehaglich, an einem Menschen zu bewundern, was er kann, wenn ich lieber bereit wäre, zu verehren, was er ist. Das spürt man hier so wenig. Den Schönherr spürt man eigentlich das ganze Stück nicht. Es hat etwas Französisches, im rücksichtslosen Drängen auf den starken Effekt hin, und hat in der Stimmung manchmal plötzlich etwas Altromantisches, so Zacharias Werner etwa; oder gar geradezu an Müllers Schuld habe ich manchmal denken müssen. Nur an Schönherr selbst nicht. Und ich fürchte fast, dies kommt daher, weil Schönherr, ich will nicht sagen: Furcht vor dem Publikum hat, nein, das hoffentlich doch nicht, aber weil man ihm anzumerken glaubt, daß er sich um das Publikum sorgt. Er traut seiner eigenen Sache nicht zu, allein mit dem Publikum fertig zu werden. Und so spinnt er allerhand ein und aus, für das Publikum, und verspinnt sie so, daß man sie zuletzt gar nicht mehr sieht, seine eigene Sache selbst. Ich vermute, daß ihn an seinem Stücke zuerst etwas Wunderschönes gereizt hat: der Sohn, der die Gier des entbrannten Weibes, die jedem Jüngling entsetzlich ist, zuerst an der eigenen angebeteten Mutter erblickt.

Digitized by Google

Er hat das zweimal: der Günther verdirbt daran, ebenso wie Henner. Und trotzdem merkt man es kaum, weil er es mit seiner Technik verhängt. Vielleicht zum äußeren Vorteile des Stückes, gegen das, wenn es den Mut hätte, rücksichtslos auf sich zu bestehen, die Leute wütend rebellieren würden. Gewiß mit einem inneren Verluste, weil er so doch gar nicht dazu kommt, seine Sache eigentlich auszutragen.

Merkwürdig übrigens, wie das Publikum ist: will's ihm einer recht machen, so ist's ihm auch wieder nicht recht. Es wollte den ganzen Abend über eine gelassene Hochachtung nicht hinaus. Vielleicht auch weil Herr Pittschau, in den ruhigen Momenten vortrefflich, dann doch die Kraft nicht hat, zum Erbförster emporzuwachsen. Wunderschön ist die Maria der Frau Bleibtreu, wunderschön auch die Großmutter der Frau Mitterwurzer. Reimers überrascht als Günther durch eine knappe Wucht die fast etwas Gabillonisches hat, und Fräulein Senders zeigt in einer Episode wieder ihre ganz unvergleichliche schauspielerische Energie.

Der Helfer.

(Schauspiel in vier Aufzügen von Felix Philippi. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 14. Dezembember 1905.)

Wir saßen neulich in Berlin ein paar beisammen und erinnerten uns und wunderten uns. Noch vor ein paar Jahren herrschten die „Macher". Und plötzlich gibt es jetzt kaum mehr ein Theater für sie. Reinhardt nimmt sie nicht; Brahm selten und nicht gern. Bonn zählt nicht. Bleibt höchstens Hülsen. Und auch in der Provinz, klagen

Digitized by Google

ſie, geht es zurück. Überall dringt die „Literatur“ vor, die verfluchte Literatur. Den großen Firmen wird angſt. Was ſoll das werden? Und ich ſagte: Es iſt auch ungerecht. Sehr angenehm für uns. Aber ungerecht gegen ſie. Schließlich können wir doch nicht leugnen, daß die Stücke der Macher, dieſe grundſchlechten Stücke, auch ihr Publikum haben. Ein ſehr großes Publikum. Ein Publikum, das ſich nach ſolchen Stücken ſehnt. Dem ſchlechte Stücke ein Bedürfnis ſind. Glaubt man, daß es angeht, ein ſo ſtarkes Bedürfnis unbefriedigt zu laſſen? Das wird ſich nicht halten. So ſagte ich und ſagte voraus, daß nächſtens einer, der das Geſchäft verſteht, ein neues großes Theater für ſie gründen werde, ein Theater der Macher, der ſchlechten Stücke. Da erwiderte einer: Warum denn? Es iſt nicht ſo arg. Denn wenn ſie auch hier jetzt aus allen Theatern verdrängt ſind und die Provinz uns zu folgen ſcheint, es bleibt ihnen doch ein ſchönes Heim: das Burgtheater bleibt ihnen.

Das Burgtheater gab geſtern den neuen Philippi: „Der Helfer“. Da kommt das moderne junge Mädchen vor, Tochter eines Großkaufmanns und Senators. Bei Sudermann, vor fünfzehn Jahren, in Sodoms Ende, hieß ſie Kitty. Dann wurde ſie zur Demi-vierge des Prévoſt. Aber natürlich trägt Philippi ganz anders auf. „Verdorben werden wir ja alle ſchon in den Penſionen und was etwa an Unſchuld und Reinheit und Illuſionen noch übrig bleibt . . . Du lieber Gott, das wird einem im erſten Winter, wo man tanzt, gründlich genommen!“ (Achtung auf den Stil.) Zieht ſich wie eine Kokotte an. Wird auf der Straße für eine gehalten. Freut ſich darüber. Lieſt ſcham-

Digitized by Google

lose Bücher. „Mein Gott, in meinen Jahren liest man doch nicht mehr Schiller!“ Spottet über Liebe und Ehre. „Heiraten, ich? O ja, gedacht hab' ich schon daran, wie man an Klavierstunden oder an das Wartezimmer beim Zahnarzte denkt . . . Ich? Heiraten? Immer mit demselben Mann leben müssen? Das lange, lange Leben? Ihm gehorchen müssen? Diese Sklaverei! Weißt du, was die Ehe ist? Neugierde! Und meistens bestrafte Neugierde! Kurz, das „richtige übermütige Übermädchen“. Ihre Schwester, die auf dem Lande verheiratet ist und fünf Kinder hat, hält darüber einen langen Sermon: „Ein modernes Mädchen braucht mit achtzehn Jahren nicht mehr an den Storch zu glauben, ein modernes Mädchen soll streben und arbeiten und sich auf eigene Füße stellen, ein modernes Mädchen soll mit offenem Blicke in die Welt sehen, sie soll sich an dem Schönen freuen, sie soll auch das Häßliche kennen lernen und soll sich von ihm abwenden. Das lasse ich von Herzen gelten. Aber wenn das „modern“ bedeuten soll, daß die jungen Mädchen sich von jedem dummen Laffen Unverschämtheiten in die Ohren tuscheln lassen und mit gleicher Münze heimzahlen dürfen, daß sie Bücher lesen und über Bücher sprechen, die jeder anständigen Frau die Schamröte ins Gesicht treiben . . . wenn das modern sein soll, daß sie nur noch Freude am Ekelhaften und Genuß am Schamlosen haben, dann, liebe Mama, geht mir mit eueren „Modernen“ gefälligst zum Teufel. Sieh dir doch deine Beate an. Jedes Wort, das sie spricht, jeder Gedanke, den sie denkt, ist zweideutig und schlüpfrig, jeder Blick ist eine Herausforderung, jeder Wunsch ist unweiblich, jede Hoffnung ist unkeusch! Ihre Phantasie

Digitized by Google

ist schon hübsch zerfressen. Für die gibt es nur noch ein Rettung; heiraten! Einen Mann, der sie fest am Züge hält, der sie lehrt, was sittlicher Ernst und was echt Weiblichkeit bedeutet!"

Das Stück zeigt nun, wie dies edle Mädchen an einen solchen Mann gerät. Auf eine recht sonderbare Ar Und an einen recht sonderbaren Mann. Direktor Stein harter. „Ein tollkühner gewissenloser Spieler", abe erklärt der Konsul Petersen, „ein Finanzgenie! Ic gebe dir zu, daß seine Geschäftsprinzipien ganz, ganz an dere sind als die, die du und ich mit der Muttermilch ein gesogen haben. Er ist eben ein ganz und gar modern Mensch! und das läßt sich doch nicht leugnen: der Erfol hat ihm recht gegeben. Er ist mit seinen wohl kaum dreißi Jahren der leitende Direktor der Handelsbank, er hat s in wenigen Jahren zur vollsten Blüte gebracht, in sein Hand laufen die Fäden großartiger Weltunternehmunge zusammen. Was geniert dich? Was willst du? Daß ein lockerer Vogel ist, daß sein Privatleben nicht ganz ein wandfrei ist, daß er, wenn ich recht unterrichtet bin, e Schürzenjäger ist und sich jede reife und vielleicht auch u reife Frucht vom Baume des Lebens schüttelt?" Der ste nun Beaten nach und verführt sie. Seine Frechheit „in poniert" ihr, seine Unverschämtheit findet sie „bezaubernd Es fällt ihr nicht ein, ihn zu lieben. Sie sagt es ih ganz offen, es reize sie nur, „weil es verboten ist! W ich der guten Sitte ein Schnippchen schlage, weil ich nic mehr nur ahnen, weil ich wissen wollte. Dürfte ich n dir zusammen sein . . . so vor aller Welt . . . so oh alles Heimliche und Verschwiegene und ohne alles He

Digitized by Google

klopfen und Vorwürfe . . . so beglaubigt und gestempelt . . . so als deine Frau . . . weiß Gott, es würde jeden Reiz für mich verlieren!" (Achtung auf den Stil! Und man lausche dem Dialog der Liebenden! Beate wirft sich auf die Chaiselongue. Steinharter setzte sich zu ihr: „Sirene!" — Beate: „Bin ich so kühl?" — Steinharter: „Schlange" — Beate: „Bin ich so falsch?")

Aber nun begibt es sich, daß Beatens Vater Verluste hat. Er braucht viermalhunderttausend Mark. Er findet sie nirgends. Nur Steinharter, den er nicht mag, kann ihn retten. Er überwindet sich, geht zu ihm und bittet ihn. Steinharter sagt zu, er will der Helfer sein. Der Senator ist gerettet. Da kündigt ihm sein alter Prokurist. Warum? Er will es erst nicht sagen. Der dringt in ihn. Und nun bricht der Alte los: „Ich bin ganz allein . . . ich habe weder Frau noch Kinder . . . mich liebt niemand . . . ich liebe niemand! . . . Ich liebe nur eins: das Geschäft! Mit Stolz . . . mit Freude! . . . Mein ganzes Herz hing daran! . . . Ich habe mich in der Ehre des Hauses gespiegelt . . . seit gestern ist der Fleck auf die Ehre des Hauses gefallen. Dieser Fleck kann nur verschwinden, wenn Sie dem Manne das Geld noch heute zurückzahlen! . . . Zahlen Sie noch heute das Geld zurück — und wenn Sie es vom Himmel herunternehmen sollten — sonst sind Sie ein verlorener Mann!" Der Alte weiß nämlich, daß sich Beate dem Steinharter gegeben hat, und glaubt, daß auch der Senator es weiß, glaubt, daß er seine Ehre verkauft hat, und so kommt es heraus. Nun natürlich: die große Szene zwischen dem Vater und dem

Digitized by Google

Verführer. „Sehen Sie, ich bin aufgewachsen in der Zucht eines Vaters, dem Ehre und Atmen untrennbare Begriffe waren. Ich bin aufgewachsen in einem Hause, welches — ich kann das ohne Übertreibung und mit Stolz sagen — das Sinnbild der Ehre war. Ich habe die Lehren, die ich da empfangen habe, in mir aufgenommen und habe sie zur Richtschnur meines Lebens gemacht. Selbst meine Feinde — und ich habe wohl auch welche — werden dies zugestehen. Ich habe niemals eine Handlung begangen, die ich nicht vor meinem Gewissen hätte verantworten können, habe mich glücklich gefühlt in dem Bewußtsein, meine Pflicht zu tun! Ich habe niemals in meinem ganzen Leben einem Menschen wissentlich etwas Böses zugefügt . . . Herr, was tat ich Ihnen, daß Sie mir mein Kind zugrunde richten?" (Achtung auf den Stil! Und die Psychologie! Man verführt bekanntlich Mädchen nur, wenn einem der Vater etwas „getan" hat.) Und natürlich ist der Verführer nun plötzlich sehr edel und will sie heiraten. Und natürlich sagt sie zuerst nein, plötzlich aber ja, weil sie plötzlich ihr Herz entdeckt und aus einem Übermädchen plötzlich ein „echtes Weib" wird.

Die Darsteller, Sonnenthal, Devrient und Römpler, Frau Retty und Fräulein Witt, bemühen sich, die Handlung ins Einfache, Natürliche zu rücken, das Stück sozusagen hinter seinem Rücken zu spielen. Wodurch es nicht besser, aber langweilig wird. Doch wirkt der breite Bariton, den Sonnenthal für väterlichen Schmerz hat, und Korffs und Treßlers Chargen sind lustig.

Digitized by Google

Torquato Tasso.

(Neu inszeniert im Burgtheater am 17. Januar 1906.)

Tasso hat beim Publikum den Ruf, langweilig zu sein. Man geht allenfalls hin, um diese Sentenzen mit Respekt zu vernehmen. Aber schade, daß es undramatisch ist. Eigentlich doch nur eine Sammlung von Zitaten. So wirkt's auf die Leute. Denn, hört man sie sagen, es geschieht ja nichts; es wird bloß deklamiert, freilich wunderschön. Das ist die Meinung, die der gebildete Deutsche insgeheim vom Tasso hat. Er fühlt seinen Verstand angeregt, vermißt aber die Emotion; es ist ein kaltes Stück. Ein höchst wunderliches Urteil: denn ein Mensch der höchsten Emotion wird hier gezeigt, eine Frage, die jeden an seinem Leben trifft, und ein erotischer Fall von solcher Seltsamkeit, daß er heute pervers heißen würde.

Tasso wie Orest sind Menschen in hysterischen Zuständen. Von so heftigen Leidenschaften angefallen, daß im Momente ihr ganzes Wesen ausgelöscht wird. Verlassen von allen Hilfen des Verstandes, des Willens, des Gewissens; verloren an eine Wut, die gar nichts Menschliches mehr hat, sondern sich von außen auf sie zu werfen scheint. Besessen; und dieses muß erst ausgetrieben werden, dann kehren sie zurück, sie selbst. Goethe hat das aus sich gekannt. Es hat kaum einer je die Macht des Fremden, des Anderen über sich schrecklicher gefühlt und sein ganzer „Stil" ist immer nur ein Schild gegen sie. Man müßte einmal Goethe und Beethoven vergleichen. Beide dämonisch. Aber Beethoven bereit, sich dem Dämon zu opfern, indem er im Dämonischen nur das wahre Leben erkennt, während

Digitized by Google

Goethe sich entschließt, die Grenzen seiner bewußten Natur zu hüten und alles anruft, um von ihnen den Dämon abzuwehren. Zwei Rassen. Die Größe der Griechen war es, daß sie es ertrugen (übrigens auch kaum hundert Jahre lang), beide zu sein. Die ganze deutsche Mystik: Rasse Beethoven Das Wesen der Renaissance, die noch immer nicht vollendet ist: daß die Rasse Goethe Herr wird. Aber man will Zeichen sehen, als könnte jetzt wieder die Rasse Beethoven beginnen.

Und das Problem, das doch, wie diesem Tasso, so jedem von uns gestellt wird: das innere mit dem äußeren Leben auszugleichen. Von uns allen handelt das Stück und jeder, in den Logen oder im Parterre, hat sich, bewußt oder dumpf, einmal dasselbe fragen müssen: Wie findest du dich in die Welt? Und leise, bange: Ist sie es denn auch wert? Und: Was aber bleibt dir dann zuletzt von dir?

Tassos Problem ist allgemein. Seine Erotik ist eine ganz besondere. Man versteht sie erst gar nicht. Man staunt nur. Man spürt: in dieser Liebe dieses Mannes zu dieser Frau ist etwas, was uns fremd ist. Man weiß es nur nicht gleich. Man spürt: dieser Mann liebt diese Frau anders als sonst Frauen vom Manne geliebt werden; seine Liebe hat noch ein anderes Motiv. Und man sucht. Und dann findet man: es ist die Prinzessin, die er an dieser Frau liebt. Also: der soziale Rang hat sich hier in einen erotischen Reiz verwandelt. Es ist genau das Verhältnis des Wilhelm Meister zur Gräfin. Und man spürt es auch in den Briefen an die Stein. Auch hier hat man mitunter das Gefühl, der hier wirkende sinnliche

Digitized by Google

Reiz gehe weniger von der Frau als von der Dame aus. Was mir immer fast unheimlich ist: daß nämlich etwas bloß Gedachtes, nur Fingiertes, ganz Unwirkliches, wie es Rang und Titel sind, durch unsere Imagination in eine sinnliche Kraft verwandelt werden kann! Daß der erotische Reiz eines Weibes wachsen soll, bloß durch den sozialen Mantel, den es trägt! Daß also Soziales zuletzt sogar unsere Sexualität bestimmen darf! Es gibt dafür ein Beispiel, das fast ein bißchen komisch ist: Goethes Verhältnis zur Maria Ludovica. Goethe beträgt sich da gar nicht als Tasso, er vergißt in seiner Leidenschaft niemals die Form und doch geschieht es ihm, daß er die Kaiserin verstimmt. Vielleicht eben weil sie spürt, daß es die Kaiserin ist, die er liebt, nicht die Frau. Dies gehört ins Gebiet des erotischen Idealismus, der die Kraft gibt, durch bloße Vorstellung sich wollüstig zu erregen.

Wenn man dies nun addiert: einen Menschen, den wütende Begierde von aller Besonnenheit entrückt, und ein Problem, das jeden von uns trifft, und die Seltsamkeit des ungemeinen erotischen Falles, wer kann dann begreifen, daß alles dies zusammen ein langweiliges Stück ergibt? Es ist aber kein Zweifel, daß die meisten Zuschauer gar nicht spüren, was es an Emotion enthält. Es geht ihm ganz wie der Iphigenie. Zwei Stücke der Raserei; und der Zuschauer schläft darin ein. Weil unser Zuschauer gedrillt ist, niemals die Sache selbst aufzunehmen, sondern nur den Ton, in welchem sie dargestellt wird. Er regt sich auf, wenn aufgeregt verhandelt wird; nach dem Grunde fragt er nicht, er hält sich an die Wirkung, die er sieht. Es kommt ihm gar nicht darauf an, wie das ist, was dar-

Digitized by Google

geſtellt wird, ſondern immer nur eben auf die Darſtellung ſelbſt, wie dieſe iſt. Und er iſt gewohnt, daß dieſe jetzt aufgeregt tut, auch wenn ſie gar keinen Grund hat. Weshalb er ſich mit dieſer goethiſchen Art keinen Rat weiß, die vielmehr durch Darſtellung von der Aufregung loszukommen ſucht. Unſer Zuſchauer verlangt von der Kunſt, daß ſie ihn, der ſich matt und leer und ſtarr fühlt, exzitieren ſoll. Goethe griff nach der Kunſt in extremen Zuſtänden einer letzten Erregung und Verſtörung, um ſie zu kalmieren. Er rettet ſich in die Kunſt vor den Flammen des Lebens. Uns, die vor dem Leben friert, ſoll die Kunſt entflammen. Sein Zweck iſt: aus Ekſtaſen, die ihn zerreißen, ſich zu beruhigen. Unſer Zweck iſt: aus Ermattung, in der wir veröden, uns zu ſteigern. Er nimmt dazu die Kunſt, wir auch. (Wir, ich meine die Menſchen dieſer Zeit, von der ich ſelbſt mich übrigens gerade darin abgeſondert fühle.) Es iſt klar, daß ſeine Kunſt eine ganz andere ſein muß als unſere. Er ſpürt das Leben zu ſtark, die Kunſt ſoll es abkühlen; es kommt ihm zu nahe, ſie ſoll es entfernen. Wir verſchmachten nach dem uns immer entrinnenden Leben, uns iſt kalt, die Kunſt ſoll uns erhitzen, ſie ziehe das Leben heran. Er iſt viel „reizſamer“ als wir es ſind. Er braucht Schutz vor den Reizen, ſonſt zerfleiſchen ihn die Hunde des Lebens: das iſt ſeine Kunſt. Aber unſere iſt für erloſchene Sinne, aus welchen ſie die letzten Funken ſchlägt. Deshalb können ſich die beiden nicht verſtehen.

Wer Taſſo für unſere Zuſchauer inſzenieren ſoll, muß alſo eigentlich die goethiſche Form auftrennen. Wenn ich mir vorſage, was im Taſſo geſchieht, iſt es ſehr aufregend.

Digitized by Google

Gelingt es mir, dies den Zuschauer spüren zu lassen, so wird das Stück auf ihn wirken. Dieselbe Handlung, in derselben Reihe, an denselben Menschen, aber mit den impulsierenden Versen, die wir jetzt gewohnt sind, und solchen Gebärden dargestellt, muß ihn erschüttern. Die Gebärden kann der Schauspieler bringen, aber es bleibt noch immer Goethes beschwichtigender, erkältender, entfernender Vers. Was geschieht mit diesem? (Dieselbe Frage, wie bei Shakespeare so oft, wo auch der Vers bisweilen, zum Beispiel im Lear auf der Heide, aus der Emotion reißt, statt sie, wie wir jetzt von ihm verlangen, zu vollenden.) Wir können ja das Wort nicht ändern. Wie aber, wenn wir, statt die Gebärden aus den Worten zu bestimmen, jetzt diese vielmehr an jene zu passen trachteten? Goethe ist bisher immer aus den Worten inszeniert worden, also aus der Kälte. Geht man aber in seinen schöpferischen Zustand zurück, der von solchem Fieber war, daß er, um sich zu retten, eben in jene Kälte floh, so hat man den Ton, den wir brauchen. Er muß für uns aus seiner inneren Situation inszeniert werden. Diese gibt die Gebärden an und die Frage ist nun nur noch, ob man die Kraft hat, ihren Rhythmus so den Versen aufzuzwingen, daß diese eigentlich bloß noch wie vor innerer Fülle aufgeplatzte und sich nun ausrollende Gebärden wirken. Allerdings muß man dann fähig sein, den Vers ganz unlogisch, rein musikalisch und malerisch, bloß auf seinen Klang und seine Farbe hin, bloß als Mittel der Stimmung zu behandeln. Was heute vielleicht nur Kainz und Matkowsky können.

Zunächst faßt aber Kainz den Tasso ganz anders an. Es scheint: er will sich goethisieren. Dämpfen. Einkühlen.

Digitized by Google

Abklären. Zur großen Linie hin. Was vor allem technisch sehr merkwürdig ist, aber doch mehr einen Tasso von Kaulbach gibt. Zwei Akte lang. Dann hält er es nicht mehr aus. Dann, im vierten, bricht plötzlich der Schauspieler los. Der Schauspieler wird Herr über ihn. Und jetzt spielt er: nicht die Worte, sondern den Zustand, den sie verhüllen. Zerreißt diese Hüllen. Sprengt alle Decken auf. Das ist das Geheimnis der ungeheueren Wirkung, die er hier hat; er spielt hinter den Text zurück. In das Chaos vor der Form. Und fängt nun hier mit eigener Faust zu formen an. Alles wird neu, wir erkennen die Worte nicht mehr, jedes hat einen anderen Glanz, einen anderen Klang bekommen, ein Wunder ist geschehen.

Die anderen Rollen werden von den Damen Hohenfels und Reinhold sowie von den Herren Hartmann und Gregori aufgesagt.

Der verlorene Vater.

(Komödie in vier Akten von Bernard Shaw. Deutsch von Siegfried Trebitsch. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 17. März 1906.)

Vor vier Jahren hätte Schlenther Candida haben können. Sie war ihm, noch vor Dresden und Berlin, angeboten. Er zögerte, konnte sich nicht entschließen und schlug den Ruhm aus, der erste für Shaw unter den Deutschen zu sein. Dem hat das weiter nicht geschadet, seine seltsam tiefsinnig fratzenhafte Art, von Ibsen zu Courteline, zur Weisheit Grimassen schneidend, ist uns rasch geläufig worden. Candida, zuerst in Dresden, dann

Digitized by Google

mit der Sorma bei Reinhardt, dieſes wunderbar ſeinen Ernſt verhüllende Spiel, und der Teufelskerl, die Helden, ſein Napoleon haben ſie durchgeſetzt. Nur kennen wir noch immer erſt den Shaw, der ſich verſtellt und lieber einen Charlatan aus ſich macht, als ſein Gemüt auf den Markt zu bringen. Es reizt ihn, ſich Masken aufzuſetzen und er lacht uns aus, wenn uns immer wieder eine andere täuſcht. Erſt in Cäſar und Kleopatra dringt durch die Larve der Schein ſeines eigenen Weſens manchmal durch. Hier erraten wir den anderen Shaw, den wirklichen ſeiner Einſamkeit. Und wieder hätte Schlenther, dieſen bringend, der erſte ſein können, der Entdecker jener Welt, die Shaw ſonſt hinter ſeinen Späßen verborgen hält. Er hat nicht wollen. Er zieht eine alte Poſſe von ihm vor. Er würde, wäre Goethe nicht ſchon bei uns eingeführt, wohl zuerſt ſeinen Bürgergeneral bringen.

Ein Mann iſt ſeiner unausſtehlichen Frau weggelaufen. Nach achtzehn Jahren treffen ſie ſich wieder. Sie haben einen Sohn und zwei Töchter; in eine verliebt ſich ein Zahnarzt. Sie ſind aus Madeira, das Stück ſpielt in einem engliſchen Bade. Und es geſchieht nun nichts, als daß der Autor ſie durcheinander hetzt, um Schindluder zu treiben: mit ihnen, mit dem Publikum, mit ſich ſelbſt. Das iſt famos, beſonders durch einen unwiderſtehlichen Trick, den er gern hat: er bringt eine Figur, wenn ſie etwas Geſcheites zu ſagen hat, in die dafür dümmſte Stellung. Man denke ſich etwa: Hamlet, ſeinen Monolog ſagend, indem er ſich dabei mit der großen Zehe hinter dem Ohre kratzt. Es iſt wirklich die Komik von Affen und ebenſo rührend . . . wenn man ſich nämlich nur durch die Fratze

Digitized by Google

nicht abschrecken läßt, nachdenklich Atem zu holen. Dann besinnt man sich, daß dies ja doch ein Gleichnis unseres Lebens ist: wir versuchen stets, in Lächerliches eingezwängt, gedankenvoll zu sein und, vom Schicksal in unseren Tiefsinn gezwickt, müssen wir Gesichter schneiden. Ein sehr deutscher Humor eigentlich: der Grabbes, der Vischers (in „Auch Einer"); und er setzt eine völlige Verachtung der Wirklichkeiten voraus, welche zugleich als Null erkannt und als Macht empfunden werden.

Shaw hat revolutionär angefangen. Vor zwanzig Jahren hat man ihn, eine schwarze Fahne in der Hand, mit Scharen von Arbeitslosen durch die Straßen ziehen sehen und an jeder Ecke gegen die Reichen, gegen die Ausbeuter wüten gehört. Der erste Marxist in England. Berauscht von Wünschen nach der Zukunft hin. Plötzlich aber ernüchtert. Plötzlich enttäuscht. Plötzlich in die Kunst verschlagen, für Wagner. Der erste Wagnerianer in England. Wieder ein Rausch. Dann sucht er die Malerei, gleich darauf das Theater ab: immer nach einem neuen Rausch. Immer wieder enttäuscht. Sein Geheimnis ist: er kann nur im Rausche leben und keiner hält. Was vielleicht das uralte Geheimnis der ganzen Menschheit ist, welche stets das Leben nur ertrug, indem es ihr gelang, darüber irgend eine ungeheuere Täuschung auszuspannen. Was vielleicht das letzte Geheimnis unserer Not ist, daß wir die Kraft verloren haben, uns durch Rausch um die Wahrheit zu betrügen. Was bleibt dann? Einsicht ins grenzenlos Stupide, das unser Leben ist. In der Posse Shaws sagt einer: „es ist unklug, geboren zu werden, es ist unklug zu heiraten, es ist unklug zu leben, und es

Digitized by Google

ist klug zu sterben." Aber ein anderer, noch klüger, erwidert: „Wenn ich mir höflichst erlauben darf, fortzusetzen: Und Weisheit ist das Allerunklügste!" Wir fangen endlich wieder an, dies zu erkennen, daß Erkenntnis uns nicht helfen kann. Sie legt uns bloß die Nichtigkeit von allem in die hohle Hand, wie sollen wir uns aus dieser Kraft oder Mut trinken? Und so wissen wir jetzt wieder, daß es nicht gilt, dem Verstande das Leben auszuliefern, sondern an Sehnsucht so stark zu sein, daß wir aus ihr ein zweites, neues, unser eigenes schaffen, das zu leben sich verlohnt. Und vielleicht wird in einer späteren Zeit jeder von uns nur so viel wert sein als er beigeholfen hat, Sehnsucht zu schüren. Sei es indem er einen Traum vor uns aufflammen läßt. Sei es, indem er dieses jetzige, vor den Verstand gestellte Leben in solchen Fratzen zeigt, daß wir uns schämen, solchen Hohn zu verdienen. So nur ist Shaw zu verstehen, wenn er den Clown macht: aus Ekel und Verachtung einer Welt, die, zum bloß Verständigen degradiert, nur die Narrheit des Zufalles behalten will.

Im Burgtheater wird Shaw gespielt, als ob es Scribe oder der ältere Sardou wäre. Für diese hat man den sehr beliebten Stil einer zurückhaltenden Lustigkeit, welche es allenfalls einmal riskiert, unwahrscheinlich zu werden, aber niemals, über das Mögliche zu schießen. So bemühten sich Römpler, Frau Bleibtreu, Fräulein Witt, Thimig und Gimnig, nur ja nicht komischer zu werden, als es sich mit der Bescheidenheit der Natur noch verträgt. Shaw wäre vor Langweile übers Orchester auf die Rampe geklettert und ich hätte gern erlebt, was dann aus Herrn Pittschau geworden wäre, der eine Mitterwurzers würdige,

Digitized by Google

diabolisch freche Charge mit dem pietätvollen Ernste eines Leichenbitters gab. Selbst Korff, dem die Grimasse doch geläufig ist, zwängte sich in eine Würde ein, als ob Shaw österreichischer Hofrat und Herrenhausmitglied wäre. Wirklicher Shaw waren nur die Senders und Treßler, auf die „Natur" der banalen Wirklichkeit pfeifend, um vergnügt in die höhere der Karikatur zu springen. Der größte Spaß aber war das Publikum. O Shaw, das hätten Sie sehen müssen, Sie hätten sich gekugelt! Nämlich, es hat läuten gehört, daß bei Ihnen alles eine tiefere philosophische Bedeutung hat. Und nun stocherte es sich bei jedem Satze nach dieser das Gehirn aus. Bis ihm alles weh tat, und dann wurde es bös.

Vor fünfzig Jahren.

1. Burgtheater.

1832 wurde Schreyvogel fortgejagt, weil er unbequem war. Er hatte das Burgtheater zur ersten deutschen Bühne gemacht, verstand es aber nicht, den Kavalieren und den mit ihnen karessierenden Weibern zu schmeicheln: er gefiel oben nicht. Man entließ ihn und nahm Deinhardstein, einen sorglosen Wiener, der den höfischen Ton besser begriff und auf die Kunst pfiff. Die Kavaliere atmeten auf, das Theater verkam. Dies hätte ihnen nichts gemacht, aber als nun auch die Rechnung nicht mehr stimmte, erschraken sie. In solchen Fällen wird in Österreich ein Beamter berufen: Holbein, ein braver Kanzlist. Da brach die Revolution an. In solchen Fällen wird in Österreich

Digitized by Google

versucht, den Teufel durch Beelzebub auszutreiben. Dieser hieß jetzt: Laube. Er wurde Direktor wie man bei uns Minister wird; niemand will es, man glaubt selbst nicht daran, plötzlich ist man's. Sie hatten sich das eigentlich nur als ein Provisorium gedacht. Aber sie kannten den Mann schlecht. Der setzte sich selbst in den Sattel. Er verlangte fünf Jahre. Graf Grünne, im Kommißmantel, bis an den Hals zugeknöpft, fragte, wohl ein bißchen verwundert über den seltsamen Menschen, der, statt nach dem Amte zu schnappen, noch so dreist war, Bedingungen zu stellen: „Warum wollen Sie gerade fünf Jahre?" Er sagte: „Weil ich in den ersten Jahren genötigt bin, mir sehr viel Feinde zu machen. Ich muß aufräumen, muß absetzen. Nach zwei bis drei Jahren bin ich im wesentlichen nur verhaßt — schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahre." Man tat ihm seinen Willen. Man tut in Österreich jedem seinen Willen, der einen hat. Es kommt nur fast nie vor.

Ein unzulängliches Personal, seit zehn Jahren nicht mehr ergänzt, kaum geflickt, von den paar guten Schauspielern die Mehrzahl alt, die Minderzahl bejahrt, alle durch Routine faul und dumpf geworden, kein Repertoire und ein Publikum, das an das Theater nicht mehr glaubte. So begann er. Und nach zehn Jahren war es wieder das erste Theater der deutschen Welt.

Wie hat er das gemacht?

Er war fleißig. Gleich im Jahre 1851 verzeichnet er: „Fünfundzwanzig Neuigkeiten und gegen vierzig Neuszenierungen". Das pulverte die Schauspieler auf, das zog das Publikum her, alle fühlten: Hier geht wieder etwas

Digitized by Google

vor! Man begreift freilich heute kaum, wie er es leiſten konnte. Und ganz allein. Selbſt ſein einziger Regiſſeur. Immer ſelbſt auf der Bühne. Denn er hatte ſogleich erkannt: „Ein Theater iſt heute nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigſte Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleiſtet werden.“

Zweitens: Er hatte eine Überzeugung. Er ließ das Publikum nicht diktieren. Er verachtete es nicht, er ſuchte es zu verſtehen, aber um ihm beizukommen, nicht um ihm zu dienen. Vom „Fräulein von Seiglière“ des Sandeau erzählt er einmal: „Trotz Kaſſenproteſtes gab ich das Stück nicht auf, weil ich es für ein gutes Stück hielt, und ſetzte jahrelang die Wiederholungen fort vor ſchwach beſuchtem Hauſe. Nach fünf Jahren etwa, als das Stück hartnäckig wiederkam, ſammelte ſich allmählich ein neues Publikum für dasſelbe, und erſt nach zehn Jahren hatte es die Scharte des erſten Abends ausgewetzt.“ Ein Stück, das er für gut hielt, gab er niemals auf und ſo gab das Publikum am Ende lieber nach. Das war ſein großes Geheimnis. Seine beſten Erfolge hat er ſo dem Publikum abgeſchlichen oder abgetrotzt.

Dann aber: indem er ſo ſich unnachgiebig gegen das Publikum zu behaupten verſtand, blieb er doch eingedenk, niemals die Verbindung mit dem Volke zu verlieren. Er hat einmal geſagt: „Ein Theater muß eng und vertraulich mit dem Volke zuſammenhängen.“ Er fühlte, daß hier nicht ein einzelner ſeine beſonderen Wünſche, Sorgen, Launen zu verkünden hat, ſondern die Nation aus ihm die tiefen Stimmen ihrer eigenen Sehnſucht zu hören verlangt: denn dies eben macht das Weſen der dramatiſchen

Digitized by Google

Kunst aus, daß sie den einzelnen sich vergessen läßt und, für eine selige Stunde, wieder in das Urgefühl der Gemeinschaft taucht. Nur freilich, Volk und Publikum sind nicht dasselbe, wie jetzt unsere Direktoren glauben, sondern das Publikum, ein Haufe von einzelnen, die sich aus der Kunst eine Liebhaberei, einen Sport gemacht haben, drängt sich vor das Volk und versucht, den Dichter von ihm abzuschneiden. Und es ist vielleicht das Schwerste für jeden, der irgendwie am Dramatischen mitwirkt als Schauspieler, Dichter oder Direktor sich des Publikums, das immer nur eine Kaste ist, beharrlich zu erwehren, ohne sich aber dadurch zum Trotze gegen das Volk verleiten zu lassen.

Und ebenso verstand er, wie seit Schreyvogel keiner, das rechte Verhältnis zur Zeit zu treffen. Er hat einmal gesagt: „So sehr ich überzeugt bin, daß ein Theater nicht bestehen kann, wenn sein Inhalt nicht wesentlich übereinstimmt mit dem Sinne der Zeit, so fest bin ich davon durchdrungen, daß die weiteren Gesichtspunkte der Kunst nicht dem eben herrschenden Parteisinne geopfert werden dürfen." Und so hütete er sich, das Schauspiel den Fragen des Tages auszuliefern, die schon morgen vergessen sein werden, ohne sich aber deswegen an zeitlose Spiele zu verlieren. Wie das Publikum vor das Volk, so stellt sich nämlich das Problem des Augenblickes vor den Sinn der Zeit und verdeckt ihn, indem es ihn gerade zu entfalten scheint. Er zeigt sich erst, wenn die Redner der Minute abgetreten sind.

Und so gelang es ihm, seinem Theater eine das ganze Leben der Nation beherrschende Macht zu geben. Er schuf aus ihm, was heute den Deutschen überall fehlt: ein

Digitized by Google

„geistiges Milieu“. Der einzelne, seinen Geschäften hingegeben, sich in den Sorgen des Tages erschöpfend, an die er sich doch nicht verlieren will, unfähig, sich von seinem engen Winkel aus das große weite Leben und den Sinn der Welt zu deuten, worauf er doch nicht verzichten will, sehnt sich, das Echo starker Stimmen zu vernehmen, welchen er sich anvertrauen könnte. Nur den ganz Großen ist es gegeben, aus sich allein mit unseren Rätseln fertig zu werden. Die anderen verlangt, sich in der Not und Angst des Daseins anzuschließen, anzulehnen, anzuhalten. Sie drängen sich zusammen, um nicht zu frieren. Sie brauchen den starken Atem einer Gemeinschaft. Es ist ihnen notwendig, vom Rhythmus großer Gedanken, heftiger Gefühle fortgerissen und bestimmt zu werden. In seiner großen Zeit, als es sich fand, hat das deutsche Bürgertum drei solche Rhythmus ausstrahlende Mächte gehabt: seine Universitäten, jene Berliner Kreise, die Goethe in der Stille hegten, und das Burgtheater Laubes, der hier vollendete, was Schreyvogel begonnen hatte.

Draußen hat man früher über uns gern ein bißchen gelächelt, wenn man vom Enthusiasmus der alten Österreicher für ihr Burgtheater vernahm. Man konnte kaum begreifen, was es durch Laube für unsere ganze Entwicklung geworden war. In der schlimmsten Zeit hielt es unsere Menschen geistig zusammen. Hier fanden sie sich, hier atmeten sie von den angezwungenen Lügen auf, hier saßen sie wie Verschwörer einer freieren Zukunft da. In dieses Theater kam man nicht, um sich an den vorgetäuschten Leidenschaften erfundener Abenteuer aufzuregen, sondern hier streckten sie sich von der Knechtschaft des Tages aus:

Digitized by Google

man kam wie in eine Schule des künftigen Lebens. Menschen, von verbotenen Hoffnungen erregt, brauchen, um sich zu verständigen, diese gar nicht erst auszusprechen, sondern sie glänzen aus allen Augen, jeder leise Druck der Hand verrät sie. Starke Wünsche, aus einer Masse strahlend, stellen eine Spannung her, in der sich der einzelne wunderbar ermutigt und verstärkt fühlt: ein sonst leeres Wort, ein geheimes Zeichen nimmt darin die größte Bedeutung an. So war es hier: es kam gar nicht auf das einzelne Stück, die einzelne Rolle an — man suchte diese Luft auf, die Luft der neuen Zeit. Ich muß den Vergleich mit den deutschen Universitäten wiederholen: da trug auch jeder bloß seine Sache vor und doch fühlte sich der Lehrer dem Schüler unausgesprochen verbunden. Solche tiefste Verbundenheit, die der Worte, der Zeichen entraten kann, vom Schauspieler um den Zuschauer zu schlingen, hatte Laube die geheime Kraft.

Daher auch die ganz einzige Bedeutung des Schauspielers, der hier gar nicht so sehr nach seinen Mitteln, nach seinen Künsten als nach dem menschlichen Werte galt. Schiller hat einmal vom Schauspieler gesagt, er müsse zuerst dafür sorgen, daß „die Menschheit in ihm selbst zur Zeitigung komme". Dies wirkte hier so stark: die Zuschauer, in unerträgliche Zustände gebannt, welche sie hemmten, sich auszureifen, sahen sehnsüchtig nach Proben, nach Beispielen einer glücklichern Menschheit aus, diese fanden sie hier: Laube gab den Wienern Schauspieler von solcher Art, wie jeder sich wünschte, selbst zu sein; auf der Bühne erschien ihnen, was das Leben ihnen versagt hatte.

Unsere Zeit gleicht der vor Laube. Ein Geschlecht,

Digitized by Google

das vor ungeduldiger Erwartung bebt. Eine ungeheuere Sehnsucht überall. Heimlich geballte Fäuste und ein tiefes Knirschen. Und der Mann des Vertrauens fehlt. Dies ist es, was alle zu solcher entsetzlichen Einsamkeit verdammt. Selbst fühlt sich keiner so stark, aus sich zu helfen; und keiner kann zum anderen kommen. Werden wir verschmachten? Oder hält das Schicksal noch eine letzte Gefahr, eine letzte Not bereit, stark genug, daß wir in ihr eines Sinnes werden können? In dieses österreichische Problem gehen alle unsere Fragen aus. Auch die Frage des Burgtheaters. Wenn es jemals wieder werden soll, was es in der großen Zeit war, muß es erst ein Publikum haben, das nicht durch Launen oder Moden, sondern wieder durch ein Pathos bestimmt wird. Dazu aber gehörte ein Mann der Zeit, der das Vertrauen hätte: der Mann, der uns überall fehlt.

2. Literatur.

Als Laube ins Burgtheater trat, fand er unsere Literatur so vor:

Grillparzer grollend verstummt. Mürrisch, menschenscheu, „monologisch" geworden. In sein „Mausloch" verkrochen, wie er es in einem Briefe an Anastasius Grün nennt, abgesperrt, „vom Theater wie vom Leben völlig abgewendet", hat ihn Bauernfeld geschildert. Trotzig wie ein gekränktes Kind, das nicht mehr mitspielen will. Verärgert, müde, satt. Von seiner Kunst, von der Liebe, von unserem Volke, von der Menschheit enttäuscht. Lausig. „Es geht mir lausig," pflegte er auf die Frage nach sei-

Digitized by Google

nem Befinden zu sagen. Das ist das Wort für sein Leben, seit dem Falle von „Weh' dem, der lügt", seit 1838, noch dreiunddreißig Jahre lang: lausig. Am liebsten einsam im Lehnstuhle vor seinem Pulte, die Beine über einen Sessel gestreckt, den rechts geneigten Kopf in die Hände gestützt, um zu „simulieren". In sich hineinzuhorchen. Ängstlich zu lauschen, ob es sich nicht doch noch einmal regen wird. Aber es regt sich nichts mehr, er wartet umsonst. Er ist verödet. Manchmal sucht er noch den täuschenden Trost der Musik oder die Betäubung alter Bücher auf. Manchmal spritzt er seinen Grimm in ein Epigramm aus, das tückisch in der Lade versteckt wird. Die Leute sollen nicht mehr merken, wie ihm ist. Ihnen kehrt er eine künstliche Lustigkeit zu. Für sie ist er ein etwas wunderlicher, aber ganz vergnügter alter Herr, der einmal etwas gewesen sein soll, aber dem halt nichts mehr einfällt. So kümmern sie sich nicht mehr um ihn. Nur ein paar ernste, stille Männer, die mit ihm jung waren, sind ihm treu geblieben. So steht dieses entsetzliche Leben da, in der Mitte geborsten. „Ein Torso," hat Bauernfeld gesagt. Und man fragt beklommen: „Warum? Was war es, das ihn zerbrochen hat?" Es heißt: „Gott, die Zensur, der Vormärz, dieses ganze alte Österreich halt!" Bauernfeld hat gemeint: Weil er die Fröhlich nicht gehabt und sich in der sinnlichen Entbehrung aufgerieben und ausgezehrt hat. Und andere: daß er die Gemeinheit der Wiener, welchen auch die Kunst nur eine Hetz ist, seit jenem Sturze von „Weh' dem, der lügt" nicht mehr verwinden konnte. Dies alles war gewiß dabei. Wer aber sein Tagebuch kennt, weiß, daß er doch an seiner eigenen

Digitized by Google

Natur verdorben ist. 1826, in der Mitte des Lebens, auf der Höhe des Erfolges, ein Jahr nach dem „Ottokar", zwei Jahre vor dem „Treuen Diener", fünf Jahre vor der „Hero" schrieb er: „In ähnlicher Unfähigkeit zu arbeiten und zu dichten habe ich mich zwar schon öfters befunden, aber das Charakteristische meines gegenwärtigen Zustandes ist, daß, indes ich sonst die Ursache meiner Untätigkeit in äußeren Umständen suchte und fand, mir jetzt ein inneres entsetzliches Gefühl sagt, es sei mit der Dichtergabe selbst zu Ende. Eine stufenweise Erkaltung der Phantasie läßt sich übrigens in meinen bisherigen Hervorbringungen bestimmt nachweisen . . . Auf der einen Seite also Abnahme, stufenweises Erlöschen der Herzenswärme, und auf der anderen durchaus kein Zunehmen von seiten des Denkens und des Wollens. Die Phantasie wird nach und nach zum Greise und der Verstand bleibt ewig Kind, oder Knabe besser zu sagen, denn Kind wäre noch allenfalls zu entschuldigen. Schon in der Zeit, da ich noch hoffte, in der Poesie etwas Tüchtiges leisten zu können und ein vorschneller Wahn mich zu glauben antrieb, ich könnte mich dereinst an die ersten Dichter der Nation reihen, schlug das Gefühl einer inneren Insuffizienz, einer Unbedeutendheit als Mensch jede solche Hoffnung nieder. Hätt' ich nur den Mut, mir selbst treu zu sein, den unnennbaren Schmerz eines verfehlten Daseins in mir fortwalten zu lassen, bis er entweder das Dasein selbst verzehrt oder in höchster Steigerung ein höheres hervorruft. Aber eine törichte Eitelkeit, eine übel angebrachte falsche Scham zwingt mir bei jeder Berührung mit Menschen eine gewisse Lustigkeit auf, die mich nicht froh macht, die mir nicht von Herzen

Digitized by Google

geht, aber für mich das einzige Mittel ist, mit Menschen zu kommunizieren." Und ein anderes Mal, 1827: „Ich wollte was schuldig sein, um einen Schmerz, ein Unglück, eine Verzweiflung, die — und wär's nur für eine Stunde — mein Wesen ganz aufgehen machte in eine Empfindung und mich — nur für eine Stunde — von dieser dauernden Verstandeskälte frei machte, die wie ein hohnlachender Narr hinter jedem Vorhange hervorguckt." Und wieder: „Wenn ich je dazu kommen sollte, die Geschichte der Folge meiner inneren Zustände niederzuschreiben, so würde man glauben, die Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen zu lesen. Das Unzusammenhängende, Widersprechende, Launenhafte, Stoßweise darin übersteigt alle Vorstellung. Heute Eis, morgen Feuer und Flammen. Jetzt geistig und physisch ohnmächtig, gleich darauf überfließend, unbegrenzt. Und zu dem allen noch nicht imstande, sich von etwas anderem bestimmen zu lassen, als von der sprungweisen Aufeinanderfolge des eigenen, verstockten Ideenganges." Neurasthenie, würde man heute sagen. Gewiß, aber eine, die nicht aus der gemeinen Ermattung der Nerven, sondern aus einer tieferen Erkrankung des Geistes kommt. Es ist an jener ersten Stelle doch sehr merkwürdig, daß er, das Nachlassen seiner Kraft beklagend, unwillkürlich sogleich auf seine Verstellung vor den Menschen kommt. Er hat sich vor ihnen immer zugedeckt. Gewiß nicht vorsätzlich. Er litt eher darunter. Aber ihm war versagt, sich ihnen zu geben. Sein Wesen, von ihnen berührt, zog sich sogleich zu. Das ist sehr österreichisch: sich vor dem Leben einzurollen, daß es nirgends herein kann. Daran verdarb er. Nun saß er mit seiner Kraft im Leeren da, unfähig, sie auf das Leben

Digitized by Google

einzuſtellen, an welchem allein ſie erſt hätte wirken können. Wenn ſeine Phantaſie verſagte, wie er klagt, ſo war es, weil er ihr nichts mehr zugeführt hat. Aus Unfähigkeit zu leben, wurde er unfähig zu dichten. Es iſt entſetzlich, wenn er einmal bekennt: „Für mich gab es nie eine andere Wahrheit, als die Dichtkunſt. In ihr habe ich mir nicht den kleinſten Betrug, die kleinſte Abweſenheit vom Stoffe erlaubt. Sie war meine Philoſophie, meine Phyſik, Geſchichte und Rechtslehre, Liebe und Neigung, Denken und Fühlen. Dagegen hatten die Dinge des wirklichen Lebens, ja ſeine Wahrheiten und Ideen für mich ein Zufälliges, ein Unzuſammenhängendes, Schattenähnliches, das mir nur unter der Hand der Poeſie zu einer Notwendigkeit ward. Von dem Augenblicke an, als ein Stoff mich begeiſterte, kam Ordnung in meine Teilvorſtellungen, ich wußte alles, erkannte alles, ich erinnerte mich auf alles, ich fühlte, ich liebte, ich freute mich, ich war ein Menſch. War dieſer Zuſtand vorüber, trat wieder das alte Chaos ein. Mein ganzer Anteil blieb immer der Poeſie vorbehalten und ich ſchaudere über meinen Zuſtand als Menſch, wenn die immer ſeltener und ſchwächer werdenden Anmahnungen von Poeſie endlich ganz aufhören ſollten." Das Schaffen muß für ihn alſo eine Art Epilepſie geweſen ſein, durch die ja dem Kranken auch eine wunderbare Helligkeit vorgetäuſcht wird. Und ſo haben wir dieſen grauenhaften Fall: ein ſehr heftiger Trieb, zu geſtalten, dem aber die natürliche Befriedigung, am unmittelbaren Leben ſelbſt, verſagt wird, wodurch er, nach gewaltſam ſchmerzlichen Exploſionen, allmählich erlahmt und erſtarrt.

Neben ihm fand Laube Halm vor. Sehr gefeiert,

Digitized by Google

ſehr berühmt. Der richtige Dichter für die Wiener. Ein kluger Spieler mit der Form. Und was man hübſche Gedanken nennt. Solche nämlich die niemanden unruhig machen. Manchmal kam er den Wienern ein bißchen ſpaniſch vor, was ihnen aber nur zu beſtätigen ſchien, daß er wirklich ein Dichter. Grillparzer hat ſein ganzes Weſen in einen einzigen Satz gepreßt: „Er verſteht nur auszuführen.“ Laube meint dasſelbe, wenn er ſeine „Kunſtpoeſie“ definiert als „talentvolle Produktionen, denen der Kern der Wahrhaftigkeit abgeht“. Sein „Talent“ iſt nur die angenehme Begabung, Worte zu kombinieren. Ungefähr wie man Domino ſpielt. Das Leben, das die Worte urſprünglich hatten, geht dabei ganz verloren. Nur weil wir uns dunkel doch manchmal erinnern, daß hinter den Worten einſt etwas Wirkliches war, kommt ein Schein von Leben herein. Aber dieſer Schein iſt den Leuten, die ſich ausruhen wollen, gerade genug. In ihm finden ſie die „Verklärung“, die ſie von der Poeſie fordern.

Und zwiſchen dieſen beiden Hofräten: Bauernfeld. Bricht in Grillparzer das Leben nur krampfweiſe aus, mit ſo ſchmerzlichen Anfällen, daß er ſich, auf den Tod erſchrocken, vor ihm verkriecht, läßt es Halm an ſich nur zum Spiel heran, ſo ſtreckt Bauernfeld die Hände luſtig in den Schaum, den es ans Ufer wirft. „Immer in demſelben Kreiſe des aktuellen Lebens und immer mit denſelben Mitteln und Wendungen“, hat Laube von ihm geſagt. Das Talent recht klein. Gar keine geſtaltende Kraft. Aber doch endlich einer, der lebt. Recht töricht freilich: ganz im Augenblick befangen, unfähig vom einzelnen zum ganzen, von der Fläche in die Tiefe zu dringen, und der richtige

Digitized by Google

Städter, der im Geschwätz der Gassen bald die leise Stimme der eigenen Sehnsucht nicht mehr hört. Aber doch einer, der lebt. Und darum der Sprecher der „Malkontenten". Ein kleiner Revolutionär. Sehr klein; und von einer behutsamen, wienerisch raunzenden, im Grunde doch höchst hoffähigen Art. Aber immerhin ein Revolutionär. Einer, der das österreichische Problem ahnt: die Menschen wieder mit dem Leben zu verbinden, von welchem sie abgeschnitten worden sind.

Einstweilen aber saß in oberösterreichischen Schenken einer mit Liedern, in welchen dieses Volk sein ganzes Wesen fand. Wie ein Tier vor Lust oder Leid aufschreit, so stieß er sein ganzes Leben in diesen Liedern aus. Das war des Johann Stelzhamer Sohn, der Franz von Piesenham.

Seither wandelt unsere ganze Literatur immer nur diese vier Typen ab. Und es ist vielleicht ihr letzter Sinn, uns daran das österreichische Problem begreifen zu lassen und so die Kraft vorzubereiten, die es einst lösen wird. Es ist vielleicht der einzige Sinn der armen Menschen, die sich bei uns jetzt mit dem Dichten quälen: erst wieder möglich zu machen, daß einst ein Dichter kommt. Wozu die Vorbedingung wäre: möglich zu machen, daß unsere Rasse wieder unmittelbar an das Leben selbst herangebracht wird, von welchem sie seit der Gegenreformation abgeschnitten ist. Unsere Menschen in einer maginären Welt von der Wirklichkeit zu isolieren, ist die Tat der Gegenreformation gewesen. (Es fehlt uns nur noch immer das Buch über die Barocke, das sie auf diesen geistigen Grundtrieb zurückführen würde.) Und ob wir die Kraft finden

Digitized by Google

werden, unſere Menſchen aus dem Dunſt ſo betäubter Exiſtenzen ins Erwachen zu ſtoßen, iſt die Frage, der alle Arbeit unſerer Zeit gehört: aus Öſterreichern Lebende zu machen. Alles, was wir tun, iſt nur ein langſames Suchen des Lebens.

Nach jenen vier Typen ordnen ſich die wichtigſten Namen etwa ſo:

Zu Grillparzer, der, vor dem Leben entſetzt, ſich in den Winkel ſtellt, gehören Stifter, Warsberg, die Ebner-Eſchenbach, Saar; ſtatt durch Kunſt ihr Leben zu vollenden, meinen ſie, ſich mit ihr vor ihm zu ſchützen. An Halm, der Leben und Kunſt als Spiel treibt, ein richtiger Epigone des Barock, nur ein bißchen klaſſiſch maskiert, ſchließen ſich Weilen, Keim, Wartenegg, Kralik und die Delle Grazie an. Bauernfeld, dem behenden Späher, der den Augenblick zu ertappen ſucht, folgen zunächſt: Kaiſer, O. F. Berg, Coſta, dann mit höherem Ehrgeize, an Raimund erſtarkt, von Anzengruber gehoben, Karlweis, dem ſich jetzt, in ihren guten Momenten nicht ohne Glück, Hawel und Schrottenbach nähern möchten. Anzengruber ſelbſt iſt der erſte nach Stelzhamer. Er und Roſegger bleiben noch oft im Lokalen, im Zeitlichen, im einzelnen Erlebnis ſtecken, von dem alle Kunſt beginnt, aber das die große Kunſt, indem es ihr zum Gleichnis wird, immer ins Allgemeine vollendet. An Anzengruber haben ſich Langmann, Adamus, Schönherr und Kranewitter gebildet, dieſer, in der Provinz verloren, in allen Hoffnungen gekränkt, ſich einſam verzehrend, vielleicht das ſtärkſte Talent, das wir jetzt haben.

Es würde mich natürlich reizen, nun auch an Schnitzler,

Digitized by Google

Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Burckhard, Salten und der ihnen nachrückenden Jugend zu zeigen, wie sich auch hier jene vier Formen widerholen. Aber diesen bin ich doch zu nahe, um „historisch“ zu bleiben. Und ich hoffe ja, daß es ihnen gelingen wird, aus jenen alten Formen die neue zu prägen.

Digitized by Google

II

Deutsches Volkstheater

1903

Auferstehung.

(Schauspiel in einem Vorspiel und vier Akten nach dem Roman Leo Tolstois von Henry Bataille, deutsch von Annie Neumann-Hofer. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 24. März 1903.)

Manchen gilt Tolstoi als ein Revolutionär, der den Staat, die Kirche und alle Sitte bedroht, anderen als ein Reaktionär, ein Feind der Bildung, der jede Kultur vernichten will. Die einen sagen, er sei überhaupt nur als Russe aus den besonderen Verhältnissen seines Landes zu verstehen, den anderen ist er der mächtige Prophet, der den Europäern ihren neuen Glauben bringt. Viele verehren in ihm den größten Künstler, an plastischer Kraft nur etwa mit Ibsen zu vergleichen, andere schmähen ihn, weil er sein Talent an eine Tendenz verraten habe. Die einen finden es herrlich, daß er den Mut hat, nach seiner Überzeugung zu leben, die anderen spotten über den Grafen, der hinter dem Pfluge geht. Jenen ist er der Bote einer wunderbar neuen Zeit, die mit allen feigen Lügen brechen wird, um durch und durch wahr gegen sich selbst zu sein,

Digitized by Google

diesen ein abgeschmackter Poseur, im besten Falle ein Phantast unserer lächerlichen Decadence. Aber auf alle, ob sie ihm ergeben oder ihm widerstreben, auf alle hat er gewirkt. Wie niemand unter uns ist, der nicht, er mag es vielleicht gar nicht wissen, er mag vielleicht selbst seinen Namen kaum kennen, durch Ibsen in seinem ganzen Denken bestimmt worden wäre, so haben alle den Geist des verstörten Russen eingesogen. Es ist mit Gedanken seltsam, es scheint, daß sie die Schrift, das Buch gar nicht brauchen: sie fliegen von selbst über die Länder. Menschen, die seine Romane, seine Stücke, seine Manifeste niemals gelesen haben, denken wie Tolstoi, fühlen mit ihm. Irgendwo sitzt in einer kleinen Garnison ein braver Leutnant, der ruhig seine Pflicht tut, morgens exerziert, abends Karten spielt, und er wünscht es sich nicht anders, aber plötzlich fängt es in ihm zu bohren und zu hämmern an, und er weiß nicht, was mit ihm ist, er erschrickt vor sich selbst, aber immer muß er wieder, geheimnisvoll gelockt, an das Duell denken, und es kommt ihm vor, daß es ein Unsinn sei, und es fällt ihm ein, daß vielleicht vieles, noch vieles andere auch ein Unsinn ist, und dies läßt ihn nicht mehr aus und ängstigt ihn und er vertraut sich zitternd einem Kameraden an und es zeigt sich, daß dieser bei sich ebenso denkt. Irgendwo sitzt ein braver Richter auf dem Lande, der seine Paragraphen kennt und nie gezweifelt hat, aber plötzlich schleicht ein merkwürdiges Gefühl bei ihm ein, daß er unwürdig sei, ja, daß kein Mensch würdig sei, über einen anderen zu richten. Woher kommen solche Bewegungen, welche plötzlich Männer eines Standes ergreifen, dessen Vorteil doch verlangen würde, sich gegen

Digitized by Google

sie mit allen Kräften zu sträuben? Der kleine Leutnant und der brave Richter haben kaum je von Tolstoi gehört, sie sind doch von ihm „infiziert", man kann es gar nicht anders nennen. Es ist, als ob die Gedanken, einmal ausgeatmet, von der Luft fortgetragen würden.

Man verstehe mich recht: ich weiß schon, daß die Theorie Tolstois oder sein System (worüber man das kluge Buch Eugen Heinrich Schmitts „Leo Tolstoi und seine Bedeutung für unsere Kultur" nachlesen mag, das durch die höchst merkwürdige Schrift desselben Verfassers über „Die Gnosis"*) nun erst völlig verständlich wird) kaum tausend Menschen bekannt sind. Ich weiß auch, daß man seine Romane liest, um sich aufzuregen, ohne nach seiner Lehre zu fragen. Desto seltsamer ist es mir, so viele Leute, ohne daß sie es freilich selbst recht bemerken, von ihr ergriffen zu finden. Besonders Frauen, aber auch manche Männer und gerade solche, denen man es am wenigsten zutrauen sollte, Männer der Tat und des Weltlebens höre ich oft sagen, daß unsere inneren Fragen doch wichtiger als alle äußeren Abenteuer sind und daß eine gute Stimmung, ein frohes Gefühl, der Friede des Gewissens für uns mehr ist, als Glück oder Reichtum je bedeuten kann. Weltkinder, erwerbende und genießende, fangen wieder an, Religion zu haben oder sie doch zu vermissen. Auch wächst in hohen Kreisen das Gefühl, daß, wer in der großen Komödie des Lebens zufällig den Fürsten oder Richter oder Helden spielt, doch ganz ebenso ein Mensch wie jeder Bettler oder Räuber ist, nur mit einem schweren

*) Beide Werke bei Eugen Diederichs in Leipzig.

Digitized by Google

feierlichen Gewand angetan; reißt es ihm der Tod ab, so ist kein Unterschied mehr zu sehen. Und rohen oder häßlichen Menschen zürnt man nicht mehr, sondern man wünscht nur zu ändern, wodurch sie roh oder häßlich geworden sind. Es ist fast unheimlich, wie geläufig diese Gedanken heute schon überall sind, sie werden in der nächsten Generation bereits banal sein. Indessen fahren die Menschen fort zu leben, wie sie immer gelebt haben, sich zu hassen, zu betrügen, zu bedrohen, und Gewalt und List herrschen. Sollen, dürfen wir sie schelten, daß sie so ganz anders im Tun, anders in ihrem Denken sind?

Tolstoi verachtet die Kunst. Er fragt nur immer: Wie mag ein Mensch sich so plagen, sich so quälen, um seine Kraft für nichts zu vergeuden, mit der er doch anderen nützen und helfen könnte? Es sind nicht nur die Werke unserer Zeit, die er verdammt. Er denkt ganz ebenso über „die rohen, wilden und für uns oft sinnlosen Werke der alten Griechen", über „Michelangelo mit seinem unsinnigen jüngsten Gericht", über Beethoven, dessen letzte Werke „ein künstlerisches Irrereden vorstellen" und dessen neunte Symphonie zur „schlechten Kunst" gehört, weil „diese Musik exklusiv ist und nicht alle Menschen vereinigt, sondern nur einige, indem sie dieselben von den anderen Menschen absondert". Auch den „Faust" zählt er unter die „Falsifikate der Kunst" und Wagners Nibelungen findet er „so dumm und gauklerhaft, daß man sich wundert, wie Menschen, die älter sind als sieben Jahre, ernsthaft bei dieser Sache zugegen sein können". Er haßt diese Kunst, weil sie „das Ideal der Moral durch das Ideal der Schönheit, das heißt des Genusses" verdrängt und „die Menschen mittels Ansteckung

Digitized by Google

mit den für die Menschheit schlechtesten und schädlichsten Gefühlen von Aberglauben, Patriotismus, hauptsächlich aber von Wollust verdirbt". Er schont auch seine eigenen Werke nicht, er nimmt nur die Erzählung „Gott sieht die Wahrheit" und die „Kaukasischen Gefangenen" aus, alle anderen rechnet er auch „in das Gebiet der schlechten Kunst". Man hat aber noch nicht gehört, daß er vorgesorgt hätte, diese so schädlichen Bücher den Menschen zu entziehen, um sie vor ihren verderblichen Wirkungen zu bewahren.

Er hat einmal mit ingrimmigem Hohne eine Probe geschildert, die er in irgend einem Theater mitgemacht. „Es ist schwer," sagt er, „ein abscheulicheres Schauspiel anzutreffen." Überall Arbeiter mit schmutzigen Händen, abgehetzt, müde, verdrossen. Auf der Bühne hunderte von geschminkten und aufgeputzten Männern und entblößten Frauen. In der Oper, die man gerade probte, kam ein Zug von Indiern vor, die eine Braut führten. Der Zug wurde durch ein Rezitativ eines als Türken verkleideten Mannes eingeleitet, der mit sonderbar geöffnetem Munde sang: „Ich begleite die Braut." Das klappte nun nie. Bald kamen die Indier mit den Hellebarden zu spät, bald zu früh, bald kamen sie zur Zeit, aber beim Rückzuge drängten sie zu sehr oder aber sie stellten sich nicht, wie es sich gehörte, an den Seiten der Bühne auf und jedesmal wurde alles unterbrochen und von neuem begonnen, unter den gröbsten Schimpfworten, wie man sie von Droschkenkutschern hört. Immer wieder beginnt der Sänger: „Ich begleite die Braut", wieder kommen die Indier mit den Hellebarden, wieder klappt es nicht, wieder klopft

Digitized by Google

der Meiſter ab, wieder ſchilt er und ſchmäht, und dann fängt jener wieder zu ſingen an: „Ich begleite die Braut.“ Und ſo dauert es ein, zwei, drei Stunden. „Solch eine Probe dauert ſechs Stunden hintereinander. Das Klopfen mit dem Stöckchen, Wiederholungen, Verteilungen, Korrigieren der Sänger, des Orcheſters, des Zuges, der Tänze, und alles wird mit einem wütenden Schelten gewürzt. Die Worte: Eſel, Dummköpfe, Idioten, Schweine, die bei den Muſikanten und Sängern angewendet wurden, hörte ich im Laufe einer Stunde wohl vierzigmal. Und der unglückliche, phyſiſch und moraliſch entſtellte Menſch, der Flötiſt, der Waldhorniſt, dem die Schimpfwörter zufallen, ſchweigt und kommt dem Befehle nach: wiederholt zwanzigmal „ich begleite die Braut“ und ſingt zwanzigmal eine und dieſelbe Phraſe und ſchreitet wiederum in gelben Schuhen mit der Hellebarde auf der Schulter. Der Dirigent weiß, daß dieſe Menſchen ſo entſtellt ſind, das ſie zu nichts anderem taugen, als zu blaſen und mit der Hellebarde in gelben Schuhen einherzugehen, daß ſie aber zugleich an ein gutes, luxuriöſes Leben gewöhnt ſind und alles ertragen werden, um nur nicht dieſes gute Leben zu entbehren — und deshalb ergibt er ſich ruhig ſeiner Grobheit, umſomehr, da er dies in Paris und Wien beobachtet hat und weiß, daß die beſten Dirigenten ſo handeln, daß dies eine muſikaliſche Tradition der berühmten Künſtler iſt, die von dem großen Werke ihrer Kunſt ſo hingeriſſen ſind, daß ſie keine Zeit mehr haben, die Gefühle der Darſteller zu berückſichtigen.“ Lieſt man dieſe furchtbar wahre Schilderung, die vor Zorn und Verachtung bebt, ſo ſchämt man ſich, jemals an dieſem Metier mitgetan zu haben

Digitized by Google

und verwünscht es. Man hat aber den Trost, daß sich Tolstoi nirgends gegen die Aufführung der „Auferstehung“ gewehrt hat. Und da wird es wohl, bei Herrn Ginisty in Paris und bei Herrn Beerbohm Tree in London wie jetzt bei uns, auf den Proben ganz ebenso gewesen sein: fünf Stunden lang, der Regisseur rasend, die Arbeiter schwitzend, die Darsteller außer sich, wie es eben bei dieser „sinnberaubenden Beschäftigung“ einmal nicht anders ist. Aber, wendet man ein, vergessen Sie nicht, hier hat die Arbeit, die Angst, die Qual wenigstens einen Sinn, einen Zweck: seine Gedanken des wahren Christentums zu verbreiten! Nur sind diese Gedanken vom Roman zur Bühne verloren gegangen, der kluge Dramaturg hat wohl gespürt, daß sie unser Publikum, wie es nun einmal ist, bloß langweilen würden, und was übrig bleibt, ist ein starkes, aufregendes und erschütterndes Melodrama, das sich ganz ebenso an unsere Sinne, unsere Nerven wendet, wie die Oper, in der jener die Braut begleitet hat.

Njechljudow, ein junger Fürst, eigentlich gutmütig, aber leichtsinnig und bald durch die Sitten seiner Klasse verdorben, findet im Hause seiner Tanten ein junges Mädchen, das ihm gefällt. Er verführt es, verläßt es und reist zu seinem Regiment ab. Nach ein paar Tagen hat er das Abenteuer vergessen. Das Mädchen wird, als sich die Folgen zeigen, fortgejagt. Das Kind stirbt, die Mutter sinkt, bald ist sie ganz verkommen. Es begibt sich nun, daß Njechljudow zum Geschworenen berufen wird. Eine Dirne, die Maslowa, ist angeklagt, einen Klienten ermordet zu haben. Der Fürst erkennt in ihr jenes Mädchen. Er überzeugt sich, daß sie unschuldig ist. Sie wird

Digitized by Google

trotzdem verurteilt. Er wendet alles auf, sie zu retten. Er folgt ihr ins Gefängnis, erwirkt manche Erleichterung für sie, und als sie deportiert wird, begleitet er den Zug. Ja, um gut zu machen, was er verschuldet hat, trägt er ihr an, sie zu heiraten. Sie lehnt es ab und nimmt, als sie begnadigt wird, einen gutmütigen Sträfling zum Manne, der sich in sie verliebt hat. Das ist die Handlung, im Roman wie im Stück. Nur fehlt im Stücke alles, was im Roman künstlerisch und tolstoisch ist. Im Roman sehen wir den Fürsten aus einem guten Jungen zum nachdenklichen Mann reifen, der allmählich, von den Freuden enttäuscht, unruhig wird, nach allen Seiten schwankt und sich zwischen den Gewohnheiten seines Kreises und den leisen Wünschen seines Gewissens nicht zurechtfinden kann. Nun erkennt er die Dirne und an diesem Falle glaubt er mit einem das ganze Unrecht der Welt zu erkennen. Er hat die Schuld, sie wird dafür bestraft. Und das ist immer so — er fühlt jetzt, daß das überall so ist, und eine ungeheuere Scham kommt über ihn, zu jenen zu gehören, die immer die Schuld haben, und ein ungeheueres Erbarmen mit jenen, die immer bestraft werden, und eine ungeheuere Sehnsucht, gut zu machen und sich zu opfern. Es ist nun wunderbar, wie es dem Dichter gelingt, die Gestalt doch nicht ans Romantische zu verlieren: der Fürst bleibt, wie er sich bemühen und mit sich ringen mag, doch immer ein elender Mensch, und es ist rührend, wie er, fest entschlossen, die Dirne zu heiraten, da er es für seine Pflicht hält, dennoch den Weltmann nicht verleugnen kann, der aufatmet, als ihm dies erspart wird, wenn er auch freilich die selbstsüchtige Regung im

Digitized by Google

nächsten Augenblicke schon wieder bereut. Ebenso das Mädchen: welche Wahrheit, welches Leben hat diese entsetzliche Gestalt! Wie sie durch das Schicksal vertiert, dann durch die Güte des Fürsten, die sie gar nicht verstehen kann, erst gereizt und erbittert, allmählich aber gleichsam umgebogen wird und nun ihre versunkene Menschlichkeit langsam wieder auftaucht, dies fühlen wir mit, als hätten wir es an uns selbst erlebt. Im Stücke dagegen ist Nechljudow ein pathetischer Geck und die Maslowa zerrinnt uns, da sie uns zuerst wie das Annchen in der „Jugend", plötzlich als betrunkene Dirne und dann ebenso plötzlich als büßende Magdalene gezeigt wird, ohne daß wir sehen, wie im Roman wirklich vor uns sehen könnten, wie die eine zur andern wird und es durch ihr Schicksal werden muß. Dies soll übrigens durchaus kein Tadel für Herrn Bataille sein. Stellt man sich einmal das Problem: aus diesem Romane ein Stück zu ziehen, welches auf das Publikum, das in unsern Theatern sitzt, wirken soll, so ist es kaum anders zu lösen. Seltsam ist nur, daß Tolstoi dieses Problem überhaupt zuläßt.

Herr Kutschera legt den Fürsten gleich anfangs schwerer und inniger an, als er zuerst wohl eigentlich gedacht ist. Der leichte Sinn, die Sorglosigkeit des unbekümmert genießenden Weltmenschen fehlen. Dafür weiß er später durch seinen festen Ton und seine energische Haltung manche Gefahr zu verhüten. Wunderbar ist die Sandrock als Maslowa, besonders im zweiten Akt, sie hat da Gesten einer Verkommenheit, Töne einer Erbitterung, die grauenhaft sind. Herr Brandt, in einer ganz winzigen Episode von einer verblüffenden Wahrheit, dann die Damen Brenn-

Digitized by Google

eis, Schuster, Hofteufel, Somary, Gribl und Herr Kramer schließen sich an. Das Publikum, anfangs hochachtungsvoll gelangweilt, nur allmählich erst auftauend, zeichnete nach dem zweiten und nach dem vierten Akt die Sandrock stürmisch aus.

Vor Sonnenaufgang.

(Soziales Drama von Gerhart Hauptmann. Zur Aufführung durch den Akademischen Verein für Kunst und Literatur im Deutschen Volkstheater am 25. April 1903.)

Als ich mich in den Jahren 1884 bis 1887 an der Berliner Universität zuerst im Seminar von Adolf Wagner, später bei Gustav Schmoller der politischen Ökonomie befliß, lernte ich Wolfgang Heine kennen, der jetzt ein Führer der deutschen Sozialisten ist. Damals war er eben Referendar geworden und wollte sich, bevor er nun in das tätige Leben trat, erst noch ein wenig in der Wissenschaft befestigen. Er war ein berühmter Student gewesen, als Redner in den „Vereinen der deutschen Studenten", dann auch eine Zeit als Redakteur des „Kyffhäusers" viel bemerkt; aber allmählich war er unsicher und ratlos geworden und es ging ihm jetzt wie mir, es fehlte uns in den geistigen und sittlichen Dingen jede Direktion, jeder Halt; wir hatten so viel gesehen und gelernt und nun wußten wir gar nichts, wir wollten wirken, aber wo, aber wie? Dies verband uns und ergab eine jener Freundschaften, die nur die Jugend kennt und kein Wechsel der Ansichten, aller Beziehungen, ja des ganzen Lebens jemals vernichten kann. Wir hatten ein merkwürdiges Gefühl,

Digitized by Google

dessen ich mich heute noch ganz deutlich entsinne, nämlich als ob irgendwo ein Mensch oder ein Buch verborgen sein müßten, die uns die Wahrheit sagen könnten, die ganze Wahrheit, die wahre Wahrheit, von keiner Rücksicht oder Feigheit verfälscht; es gälte nur, jenen Mann oder jenes Buch zu finden. Und so suchten wir. Eine wilde, fast sinnliche Begierde, die Geheimnisse zu begreifen, eine wahre Satyriasis des Erkennens hatte uns erfaßt. Die Tage über stundenlang in der königlichen oder in der stillen behaglichen Bibliothek des statistischen Bureaus, Philosophen und Ökonomen und Historiker excerpierend, saßen wir nachts im Café Bauer oben, alle Zeitungen vor uns aufgetürmt und heftig disputierend, um uns dann, wenn es graute und wir endlich nach Hause gingen oder vielmehr (wie Castelli einmal von einer nächtlichen Heimkehr mit Zacharias Werner so plastisch gesagt hat) nach Hause standen, noch auf der Straße bis in den Morgen hinein unsere Sorgen, unsere Zweifel, unsere Sehnsucht zu klagen. Dort war es auch, im Café Bauer oben, daß wir einmal Arno Holz trafen. Es war eben, 1885, sein „Buch der Zeit" erschienen, das, in der Form eigentlich noch gar nicht so neu, uns doch durch seinen frechen und verruchten Ton entzückte; wir fühlten überall den Rebellen heraus. Und dann hatte ihm der „Kladderadatsch" geraten, Essigfabrikant zu werden; im „Kladderadatsch" verhöhnt zu sein, genügte aber damals, um von der Jugend bewundert zu werden. Auch war uns in unseren schwanken Stimmungen nichts gewiß als ein sehr starkes Zeitgefühl. Dieses aber schlug in jenem Buche heftig. Vivos voco stand gleich auf dem Titel, und dann hieß es:

Digitized by Google

D'rum ihr, ihr Männer, die ihr's seid,
Zertrümmert eure Trugidole
Und gebt sie weiter, die Parole:
„Glückauf, Glückauf, du junge Zeit!"

und ebenso:

Das Lied der Lieder,
Das ist das Lied der Zeit

und:

Ein neu Geschlecht, schon wetzt es seine Schwerter,
Schon webt die Sonne ihm den Glorienschein,
Und glaubt: Es wird kein veilchenblauer Werther,
Es wird ein blutiger Messias sein!

In solchen Drohungen meinten wir unsere eigene Stimme zu vernehmen, und wenn er sich rühmte:

Der Tonfall meiner lyrischen Kollegen
Ist mir ein unverstand'ner Dialekt,
Denn meinen Reim hat die Kultur beleckt
Und meine Muse wallt auf andren Wegen!

so klang auch da wieder unsere Hoffart mit, in ihrem blinden Glauben an die Macht unserer neuen „Bildung". Wir schwärmten also schon längst für ihn, und als wir ihn nun kennen lernten, war es völlig um uns geschehen. Ich habe nämlich seither nur noch einen Menschen gefunden, der so vermag, durch die Kraft seiner Gesinnung, durch seinen gebieterischen Ton, ja durch einen suggestiven Zauber seines bloßen Blickes schon alle Welt zu tyrannisieren: unseren jungen Meister Olbrich, der nun aber freilich viel ruhiger und reifer, viel freier und reicher, viel männlicher und menschlicher ist, als Holz damals war. Dieser hatte eine Art, einen mit seinen Meinungen förmlich zu knebeln, die mir nicht wieder vorgekommen ist. In

Digitized by Google

den Büchern, bei den Lehrern hatten wir immer nur Vermutungen und alles voll Zweifel angetroffen. Hier hatten wir endlich einen, der seiner Sache sicher war. Er glaubte, wie nur irgend ein Fanatiker jemals geglaubt hat. Er wußte alles ganz genau. Er lachte über seine lyrische Vergangenheit, da für ihn noch das höchste „eine Zeile war, die wie eine Kuhglocke läutete". Nun ging er daran, die Kunst „wissenschaftlich" zu begründen. Eigentlich verachtete er zwar alle Theorie, es war aber notwendig, sie durchzumachen, um „der verflixten Praxis besser beizukommen". Und so saß er tagelang emsig in seinem kalten „Idyll", in Niederschönhausen draußen, eine Stunde vor Berlin, und brütete einsam und rang um eine Formel, welche die ganze Kunst enthalten und die albernen Lügen der Vergangenheit entlarven sollte. Er hat später einmal bekannt, dies seien seine „glücklichsten Tage" gewesen, in der kleinen Bude, die „wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Winterlandschaft hing: von unseren Schreibtischen aus, vor denen wir dasaßen, bis an die Nasen eingemummelt in große, rote Wolldecken, konnten wir fern über ein verschneites Stück Heide weg, das von Krähen wimmelte, allabendlich die märchenfarbensten Sonnenuntergänge studieren, aber die Winde bliesen uns durch die schlecht verkitteten kleinen Fenster von allen Seiten an und die Finger waren uns trotz der vierzig dicken Preßkohlen, die wir allmorgendlich in den Ofen schoben, oft so frostverklammt, daß wir gezwungen waren, unsere Arbeiten schon aus diesem Grunde zeitweise einzustellen. Denn mitunter mußten wir sie auch noch aus ganz andern Gründen quittieren. So zum Beispiel, wenn wir aus

Digitized by Google

Berlin, wohin wir immer zu Mittag essen gingen — eine ganze Stunde lang, mitten durch Eis und Schnee, weil es dort „billiger" war — wieder gar zu hungerig in unser Vogelbauerchen zurückgekrochen waren, wenn uns ab und zu, um die Dämmerzeit, während draußen die Farben starben und in all der Stille rings die Einsamkeit, in der wir lebten, plötzlich hörbar wurde, hörbar und fühlbar, die Melancholie überfiel oder wenn, was freilich stets das Allerbedenklichste war, uns einmal der „Tobak" ausging, das war dann ein Herzeleid — gar nicht zu beschreiben! Von Cuba waren wir so allmählich auf „Caraballa" gesunken, von Caraballa auf „Paetum optimum". Ja, einmal, als die Not am größten war, entsinne ich mich, rauchten wir sogar das letzte Stück einer alten Girlande auf. Honny soit, qui mal y pense . . . Unseren schönsten runden Tisch mit bunter Velourdecke, der eigentlich hätte vor dem Sofa stehen sollen — dem „Perserdiwan", wie es offiziell hieß — hatten wir eigens zwischen unsere beiden Schreibtische gerückt, als würdige Unterlage für die lange Stricknadel, mit der wir unsere Pfeifen putzten, eine leere Liebig-Büchse diente als Aschenbecher. Schließlich, als dann endlich durch unsere Scheiben wieder blau der Frühlingshimmel brach, hatten wir die Genugtuung, konstatieren zu können, daß unser schöner, schneeweißer Hermeskopf, der so lange quer über einem großen, rotgebundenen Don Quixote mitten unter einem Spiegelchen gestanden, aussah wie ein Niggerschädel." Gott, wenn ich das jetzt lese und daran denke, wie ich da auch einmal im knisternden Schnee hinausgewandert bin, mit Wolf Heine zusammen, jener süßen Unruhe und Bangigkeit voll, die wir damals immer

Digitized by Google

hatten, am Ende das Große doch zu versäumen — Gott, war das doch schön! Freilich, unser Ton und die wilden Worte gegen die Alten, und wie wir einen großen Strich unter alle Vergangenheit zogen, um von uns aus erst die wahre Geschichte zu datieren, „die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf", und wie wir uns entrüsteten, wußten selbst noch nicht, gegen wen, und wie wir uns der höchsten Taten vermaßen, wußten selbst noch nicht, wo und wann, dies mag alles wohl furchtbar komisch gewesen sein. Aber diese Zuversicht, diese Anspannung aller Nerven und Sinne und, wie Holz einmal gesagt hat, dieser „simsonstarke" Glaube, das gab doch ein Hochgefühl, das ich für die müde Weisheit der heutigen Jugend nicht umtauschen möchte.

In diese Luft, der ich 1887 entwich, um zunächst endlich mein Jahr abzudienen und dann in die weite Welt zu rennen, geriet 1889 Gerhart Hauptmann. Er hatte sich, eben erst zweiundzwanzig, im Mai 1885 vermählt, war nach Berlin gezogen, hielt es aber dort nicht aus, verließ die Stadt und ging nach Erkner, einem kleinen Vorort im Osten, um sich da, wie Bölsche einmal gesagt hat, „im Kieferduft der endlosen, einsamen Wälder, die man bis zum Horizont fluten sieht wie einen blaugrünen Wollteppich, die schwarze Brühe der Großstadt geistig und körperlich wieder herunterzuwaschen". Sein Bruder Karl, Bölsche und Wille, Adalbert von Hanstein, der früh verstorbene Maler Hugo Ernst Schmidt und Ferdinand Simon waren sein Verkehr. Er hatte sich als Bildhauer versucht, in Jena naturwissenschaftlich und philosophisch ausgebildet, auch gelegentlich schon poetisch geübt. Aber

Digitized by Google

er ſchwankte noch immer. Nun ging es eben um dieſe Zeit überall in der Literatur los. Die Brüder Hart begannen zu rufen, in München wetterte Conrad mit ſeiner „Geſellſchaft“, Bleibtreu fuhr mit ſeiner „Revolution der Literatur“, Conradi mit den „Brutalitäten“ und dem „Adam Menſch“ auf. Am 14. April 1886 wurden die „Geſpenſter“, das „Trauerſpiel zum Gehirnerweichen“, wie der „Ulk“ damals höhnte (man muß ſich an jenen Ton erinnern, um unſere Erbitterung zu verſtehen), zum erſten Mal in Augsburg, am 9. Januar 1887 im Berliner Reſidenztheater aufgeführt; im März folgte die „Wildente“, im Mai „Rosmersholm“, in jener unvergeßlichen Vorſtellung mit Emanuel Reicher und Charlotte Frohn. Um dieſelbe Zeit erfuhren wir, in Paris habe ein junger Beamter der Gasgeſellſchaft namens Antoine ein neues Theater geſchaffen, gegen die verhaßte industrie théâtrale, das Théâtre Libre. Sollten wir uns wieder von den Franzoſen beſchämen laſſen? Überall war alles wie im Fieber vor Erwartung. Ein paar junge Leute taten ſich zuſammen, die Gründung einer neuen Bühne zu beraten. Aber nun lernte Hauptmann Holz kennen, dem inzwiſchen ſeine neue Formel der Kunſt gewiß geworden war: „Die Kunſt hat die Tendenz, wieder die Natur zu ſein; ſie wird ſie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“ Das klang recht nüchtern, aber deſto leidenſchaftlicher ſein Gebot, die blöde „Sprache des Theaters“, dieſe plumpe Lüge, von der Bühne zu jagen, um dafür die „Sprache des Lebens“ zu bringen, die einzige wahre Sprache der Kunſt, und „ſtatt des bisher überliefert geweſenen poſierten Lebens mehr und

Digitized by Google

mehr das nahezu Wirkliche zu setzen, mit einem Worte: aus dem Theater allmählich das „Theater" zu drängen." Kein Theater mehr auf dem Theater, riefen wir ihm nach, sondern das Leben selbst, das wilde, große, herrliche, grausige, unerschöpfliche Leben, so wie es ist, mit allen Wurzeln ausgegraben, frisch von der Gasse geholt, noch rauchend vom Dampfe des Augenblickes, und wahrhaft, grausam, schamlos —

Das Böse mit seinem Namen heißen,
Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt,

wie schon der Erzvater aller Naturalisten gefordert hatte. Nur so, glaubten wir, konnten die Deutschen wieder zur Kunst gelangen und dies schien uns in der Tat, wie Holz gesagt hat, „eine Neuerung für die gesamte Literatur von einer so prinzipiellen Bedeutung, wie sie seinerzeit für die Malerei die Verdrängung des künstlichen Atelierlichtes durch das natürliche Freilicht besessen".

„Erfüllt von Arno Holzens Theorie, angespornt von seinem Zuspruch, machte sich Gerhart Hauptmann, wie Schlenther erzählt, sofort an einen Stoff, der für diese extrem naturalistische Behandlung ganz besonders geeignet war." In ein paar Wochen war er fertig. Das Stück sollte „Der Sämann" heißen. Holz taufte es um und nannte es, wohl auch leise symbolisch, „Vor Sonnenaufgang". Es erschien im Herbst, Arno Holz und Johannes Schlaf gewidmet, und wurde am 20. Oktober 1889 im Lessing-Theater von der „Freien Bühne" aufgeführt, als zweite Vorstellung dieses Vereines, der sich am 5. April gebildet und am 20. September mit den „Gespenstern"

Digitized by Google

begonnen hatte. Das Publikum, an den „Fall Clemenceau“ und Oskar Blumenthal gewöhnt, schäumte vor sittlicher Entrüstung über das „Schnaps- und Zangenstück“. Ein Arzt, der das Buch kannte, hatte in seiner Wut eine Zange mitgebracht und, obwohl man auf den Proben manches gemildert hatte und die Wöchnerin gar nicht mehr wimmern ließ, sprang er auf das Stichwort doch im Parkett heulend empor, um (ich zitiere wieder Schlenther) seine intime Zange wie ein hochgehaltenes Banner des Wahren, Guten, Schönen über der kreischenden, höhnenden, rasenden Masse zu schwingen. Mitten in diesem Tumult und Höllenlärm erschien Hauptmann so harmlos und unschuldig erstaunt, daß der alte Fontane am nächsten Tag lustig schrieb, man werde sich erinnern, wie schon der verstorbene Geheime Medizinalrat Caspar sein berühmtes Buch über seine Physikats- nnd gerichtsärztlichen Erfahrungen mit den Worten anfing: Meine Mörder sahen alle aus wie junge Mädchen.

Wir können das heute alles kaum mehr begreifen. Es geht uns mit dem Stücke ähnlich wie mit dem „Vierten Gebot“. Wir können uns eigentlich gar nicht denken, wie man denn den Dichter darin jemals verkennen mochte. Wir empfinden es auch heute gar nicht mehr als „naturalistisch“. Es stört uns eher durch die „Tendenz“, die sich heftiger vordrängt, als wir es jetzt mögen; und, was wieder beweist, wie rasch der Geschmack sich verändert: gerade seine Technik, die man damals als eine so unerhört verwegene Neuerung empfand, kommt uns heute eher schon wieder ein bißchen veraltet und beinahe „konventionell“ vor. Wir verstehen die Aufregung wirklich nicht mehr.

Digitized by Google

Desto mehr wirkt auf uns jetzt, was man damals noch gar nicht zu bemerken schien, bei den Feinden nicht und kaum bei den Freunden: der neue Mensch, der sich hier schon überall ankündigt, statt des „biblischen" des alten Dramas, der die Krone der Schöpfung war, der arme Mensch unserer Zeit, der, „wie eine Welle im endlosen Strom", sich gar nicht mehr „Souverän", sondern (nach Bölsche, der unter den wenigen war, die das damals schon spürten) nur als ein winziges Fragment im Ungeheuren fühlt. Das klingt hier manchmal seltsam rührend durch und wer hinhorcht, kann schon den Johannes und den armen Heinrich vernehmen.

Ruhmlose Helden.

(Vier dramatische Balladen mit Vorspiel von Paul Busson. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 12. September 1903.)

Steile Felsen, ernste Zypressen, tiefe Dämmerung auf dem grauen Meer. Wir sind am Gestade des Todes. Der Dichter sieht auf die dunkle Flut hinaus, hinter ihm steht der Tod, von dem er „einen Blick ins unerforschte Land" verlangt. Schatten tauchen auf, mit flehenden Gebärden, die Schatten armer Menschen, die vergessen sind, von welchen „kein Denkmal und kein Lied erzählt", die ihr Geheimnis in das Grab genommen haben. Ihr „Herold" will der Dichter sein:

Sie waren Helden! — Ach ich fühl es wohl,
Und niemand sang für sie ein Heldenlied.

Digitized by Google

Für andere türmte man in weißem Stein
Und gold'ner Bronze manches stolze Mal.
Das darf nicht sein, daß niemand sie betreut.
Laß mich der Langvergess'nen Sänger sein!

Der Schlaf, des Todes sanfter Bruder, tritt zum Dichter, um auf sein Haupt einen Kranz von glühenden Mohnblüten zu legen, leise Musik erklingt, der Dichter schläft ein. Der Tod aber spricht: Mein ist er doch! Und starr aufgereckt, ins Publikum drohend:

„Ihr seid ja alle mein!
Was er euch kündet aus des Todes Reich,
Erfahret ihr früher oder später selbst.
— Wenn sich zum letzten Mal das Auge dreht
In bangem Kreis — und wenn zum letzten Mal
Der Inhalt eures Lebens vor euch steht
Und Gut und Böse in der Wage klingt,
Dann wünsch ich, daß ihr mir ins Auge seht
Wie jene, die der Dichter euch besingt!"

Der Vorhang geht wieder auf und wir sehen Hassan ben Achmed und Omar ben Ismail in Ketten, von den Schergen des wilden Muley Bey bewacht. Sie sind dem Muley Bey feind, dem sie den Tribut verweigert und die Boten ausgepeitscht haben. Auf einem Ritte nach Diglis sind sie von seinen Kriegern gefangen worden. Nun erwarten sie den Tod. Muley erscheint, mit seinen Derwischen, Soldaten und Sklaven. Den Henker neben sich, verhört er sie. „Seid ihr Verwandte?" Hassan erwidert: „Omar ist der Gemahl meiner Schwester". Und warum nennt man euch die Brüderscheichs? „Weil wir uns lieben, wie die Söhne einer Mutter sich lieben, und weil wir uns Treue halten in allen Dingen." Muley lacht: „Treue?

Digitized by Google

Gibt es denn das?“ Hassan aber erzählt, wie ihn Omar, vor drei Jahren, vom Tode gerettet hat; seitdem lieben sie sich so zärtlich. Seltsam kommt dies dem Bey vor; sie prahlen wohl nur, die Pferdediebe! Und er verkündet: Einer sei frei, der andere muß sterben; nun zeigt eure Liebe: wer will für den anderen das Opfer sein? Und Hassan ben Achmed und Omar ben Ismail rufen beide: „Ich — ich, Herr!“ Die Derwische und alles Volk und die Sklaven staunen. „Würde man mir von solchen Männern erzählen,“ sagt Muley, „ich würde es nicht glauben.“ So soll denn das Los entscheiden. Er läßt zwei Schüsseln und einen schwarzen Kiesel bringen: „Nun achtet wohl auf mich, ihr Brüderscheichs. Die Hand desjenigen, dem es bestimmt ist, vom Leben zu scheiden, wird diesen Stein wählen. Der aber, dessen Schüssel leer ist, mag ungefährdet heimkehren zu seinen Zelten und künftighin ein treuer Untertan sein.“ Nachdem er aber den Kiesel heimlich in eine der Schüsseln getan und diese mit einer roten, die andere mit einer schwarzen Schärpe bedeckt hat, ruft er den Hassan zu sich und flüstert ihm zu: „Du bist mir lieb, Tapferer! Der schwarze Stein liegt unter dem roten Tuche.“ Und er wendet sich zu seinen Sklaven, Musik ertönt, der Zug entfernt sich. Die Freunde bleiben mit ihren Wächtern und dem Henker allein. Omar fällt Hassan schluchzend um den Hals. Hassan hat ihn nie so gesehen: „Omar! Willst du weinen wie ein Weib? Du, der mich aus den Händen der Feinde befreit hat? Du, der, mit einer Kugel zwischen den Rippen, schweigend mit mir durch die Wüste ritt? Du weinst?“ Aber Omar denkt an Fatme, seine Frau, Hassans Schwester; dies macht ihn

Digitized by Google

feig. Da tritt Haſſan vor die Schüſſeln, ſein Los zu wählen. Und er ſpricht: „Rot war die Farbe deines Mantels, gefärbt von deinem Blute, als wir durch die Wüſte ritten. Ich wähle das, was unter dem roten Tuche liegt.“ Und da er Omar erbleichen ſieht: „Du wollteſt auch Rot wählen?“ Omar erwidert: „Ja, Haſſan.“ Jener aber: „Nun iſt's mein.“ Er hebt das Tuch auf und nimmt den ſchwarzen Stein aus der Schüſſel. „Grüß' mir Fatme, meine liebe Schweſter, und grüß' mir meine tapferen Krieger. Umarme mich, wir ſehen uns nicht mehr wieder!“ Und die Wächter führen ihn fort.

Dieſem arabiſchen Akt, den der Autor „Leben um Leben“ nennt, folgt ein ruſſiſcher, „Die Flüchtlinge“. Zwei Studenten und eine junge Malerin, Olga, die Braut des einen, die Schweſter des anderen. Ein Verein, dem die Jünglinge angehören, iſt ausgehoben, ihre Freunde ſind verhaftet worden, geſtern nachts aus den Betten geholt und gleich in den Wagen und fort, in die Kupfergruben. Auch ihnen ſelbſt iſt man ſchon auf der Spur. Wenn ſie nicht auf das ſchwediſche Schiff entkommen, ſind ſie verloren. Aber ſie haben keinen Paß. Der Hafen iſt mit Wachen umſtellt, ohne „Schein“ darf niemand durch. Sie ſind gefangen wie Wachteln im Netz. Freilich, der Rheder Milkow, bei dem ſie wohnen, hätte ſolche Scheine, für ſeine Beamten und Arbeiter. Olga ſoll ihn bitten. Milkow kommt und Olga, mit ihm allein, fleht ihn an. Er kann ſie retten. Er will es auch. Aber unter einer Bedingung. Er wagt doch viel: er wird ſelbſt verſchickt, wenn man ihn ertappt. Und: er iſt kein Idealiſt — was gehen ihn die zwei überſpannten jungen Leute an? Außer

Digitized by Google

wenn, ja — „was bekomm' ich denn dafür, Olgachen?“ Und er nähert sich ihr zärtlich: „Einen Abend, Olga, und ich tue was Sie wollen . . . Sie verlangen, ich solle meine Existenz aufs Spiel setzen, ich begehre dagegen ein paar Stunden . . . Es ist ein Geschäft! Ich bezahle mit dem Leben Ihres Bruders und Ihres Bräutigams — Sie mit . . . mit Ihrem reizenden Körper!“ Sie willigt ein. Aber erst die Scheine. Der Rheder gibt sie, sie ruft die Jünglinge: sie sollen voraus, sie wird ihnen später mit dem Rheder folgen. Der Bräutigam zaudert wohl einen Augenblick, aber ihr Bruder drängt: in zehn Minuten können sie an Bord sein und sind gerettet! Und so rennen sie fort. Der zynische Rheder lacht: „Die Eifersucht des Bräutigams ist nicht so schlimm. Nicht einmal danke haben sie gesagt.“ Olga starrt vor sich hin: „Nein, nicht einmal danke haben sie gesagt.“ Dann tritt sie zum Fenster. Sie sieht die Jünglinge nach dem Hafen eilen, jetzt sind sie beim letzten Posten, der prüft die Scheine genau, aber er läßt sie durch, jetzt steigen sie in den Kahn, die Kette wird gelöst, sie sind gerettet. Da nähert sich ihr grinsend der Alte. Sie stößt ihn weg. Erbarmen! Er wird zornig: Sie haben geschworen, zieren Sie sich nicht länger! Sie ergreift ein Messer und bohrt es sich in die Brust.

„Coeurdame“ heißt der dritte Akt. Der grausame und rohe Graf von Kerendar ist auf vier Tage fort, da läßt seine zarte Frau Herrn von Barignac ein, den sie liebt. Während sie flirten, kehrt der Gatte zurück. Barignac wird in eine hohe alte Uhr versteckt, die in der Ecke des Zimmers eingemauert ist. Schon bricht der Graf tobend herein. Er hat zwei Schatten am Fenster gesehen! „Sie

Digitized by Google

haben einen Geliebten. Wo verbirgt ſich der Elende? Er entkommt mir nicht!“ Er nimmt ſein Reiterpiſtol, ſpannt den Hahn und taumelt raſend durch die Zimmer. Plötzlich bemerkt er die Uhr. „Ei! Es kündigt ſich ein Unglück an. Die alte Familienuhr iſt ſteh'n geblieben.“ Er hebt die Piſtole und zielt. „Nicht ſchießen!“ ſchreit Yvonne auf. Er aber, in ſeiner Trunkenheit: „Ei, was! Blitz und Knall tun mir wohl! Wenn Sie um Gnade flehen würden mit Ihren kleinen Händen — nun, vielleicht würde ich ihm ſagen, geſtehe alles und du magſt laufen, Bube! Sollte aber das Bürſchlein trotzen und ſchweigen, Aug in Aug mit dem Rohr, dann, dann würd' ich ihn ſo niederknallen!“ Und er ſchießt in die Uhr und trifft. „Somit wäre die Sache abgetan . . . Madame, ich erwarte Sie in einer halben Stunde zum Diner. Sie werden ſchön ſein, wie immer . . . Auf Wiederſehen, ſchöne Yvonne!“ Er wirft ihr tändelnd mit zwei Fingern einen Kuß zu und verläßt lächelnd das Zimmer. Die Uhr wird geöffnet, Barignac ſteht totenblaß, das Spitzentuch auf das Herz gepreßt. Die Zoſe bringt ihn fort. Man hört Fanfaren und das Gelächter der wilden Freunde, die mit dem Grafen zechen. Die Zoſe kommt weinend zurück, er hat ſich noch durch den Park bis an das Tor geſchleppt, er iſt tot. Ein alter Diener tritt ein und meldet monoton: Madame, es iſt ſerviert.

Zuletzt „Morgenrot“. Eine ſteinige Schlucht in einem düſteren Föhrenwalde. Napoleoniſche Grenadiere, von einem armſeligen Dorflehrer geführt, der ſich für Geld angeboten hat, ihnen den Weg zu zeigen. Raſt. Die Offiziere verhöhnen den Spion. „Deine Frau war ſehr nett

Digitized by Google

mit dir . . . Verräter — Judas — Schelm — hübsche Worte, sie soll doch froh sein, wenn du ein paar Goldfüchse mitbringst . . . Schön wirst du zu Hause empfangen werden. O weh! Ich ginge an deiner Stelle nicht mehr heim . . . Deine Frau hat sogar die Kinder weggerissen, als du sie küssen wolltest." Da kommt ein Husar mit einer Meldung. Der kleine Lehrer reckt sich auf. Jetzt verstehen die Offiziere, daß sie in eine Falle geraten sind. Rings droht ein ganzes Freikorps, der Transport ist verloren. „Ihr alle seid verloren," sagt der Lehrer; er ist plötzlich ganz verändert. Und er bekennt: er hat sie getäuscht, er hat sie absichtlich in die Falle gelockt. „Hätte das Dorf um meinen Plan gewußt, wäre er euch sicher zu Ohren gekommen. Sie glaubten, ich führe euch über die Berge. Hätten sie geahnt, daß ich euch in die Waldschlucht führe, hätte sich gewiß einer gefunden, der gegen gute Bezahlung alles verraten hätte. Mir ward es gegeben, diese Tat zu tun, und ich danke dem Himmel dafür." Mag sein Weib den Tag verfluchen, an dem sie sein geworden ist, mögen seinen Kindern die Gassenbuben nachschreien, mag sein Name mit Schmach bedeckt sein, der Herr wird ihn in Ehren aufnehmen! Die Soldaten führen ihn ab, man hört einen Schrei, sie haben ihn in ihrer Wut mit den Bajonetten niedergestochen. Aber der Kapitän sagt, indem er den Degen zieht, um sich dem Feinde zu stellen: Der Mann war ein ganzer Held.

Der Gedanke, der in diesen vier Akten dekliniert wird, verrät die Jugend des Autors, der offenbar noch meint, der Ruhm sei nach Verdienst und Würdigkeit zu verteilen. Später hat man andere Sorgen. Man wird allmählich

Digitized by Google

mißtrauiſch gegen Ruhm. Bei Werken freilich, welche dem Nutzen oder gar unmittelbar dem ſinnlichen Genuſſe dienen, findet, ſagt Schopenhauer einmal, die richtige Würdigung keine Schwierigkeit und „ein ausgezeichneter Paſtetenbäcker wird in keiner Stadt lange obſkur bleiben, geſchweige nötig haben, an die Nachwelt zu appellieren“. Wenn es aber einen neuen Gedanken oder eine kühne Tat gilt, findet ſich die Bewunderung langſamer ein. Man lernt das ertragen und wenn man gar erſt, alternd, leiſe die Gewalt des Todes zu ahnen beginnt, wird einem auch der Nachruhm eher lächerlich. „Nachwelt gibt's auch nur für die Lebendigen,“ ſagt der ſterbende Rademacher, in den „Letzten Masken“. Ich kann mir wirklich nicht denken, daß es den Toten ſo wichtig ſein ſollte, was ſie bei uns gelten. Herr Buſſon überſchätzt das wohl. Wären wir nur immer gegen die Lebendigen gerecht, die Toten nehmen es kaum ſo genau. Es will mir nicht ein, daß ich einen Menſchen, dem nichts Ärgeres geſchieht, als verkannt zu werden, deshalb tragiſch nehmen ſoll. Er weiß doch, was er iſt. Muß es ihm erſt beſcheinigt werden? Wäre Alexander geringer, wenn wir nichts von ihm wüßten? Und würde dann wirklich ſein Schatten unerlöſt am Geſtade des Todes irren müſſen, bis irgend ein ausſpähender Journaliſt ihn gnädig „entdeckt“? Mich verdrießt's, mir auch die Toten noch als Gecken vorzuſtellen.

Die Vorſtellung war auf einen ganz falſchen Ton gewaltſamer und künſtlicher Erregung geſtimmt, in den die Schauſpieler gern verfallen, wenn ſie glauben: ſie müſſen's jetzt machen und den Dichter heraushauen. Dann geht's los, daß die Fetzen fliegen. Bei Barnay hat man einſt

Digitized by Google

ſo geſpielt, vor fünfzehn Jahren. Heute wirkt es nur noch komiſch. Doch ſei immerhin der tragiſchen Wucht der Sandrock, der männlichen Entſchloſſenheit, mit der Kutſchera den Haſſan ſprach, und der guten Haltung gedacht, in der Herr Jenſen einen franzöſiſchen Offizier gab.

Die Schloßherrin.

(Komödie in vier Akten von Alfred Capus. Zum erſten Mal aufgeführt im Deutſchen Volkstheater am 26. September 1903.)

Nach dem théâtre rosse das théâtre rose — das iſt die neue Formel. Hoffentlich doch nur für Paris. Aber da ſtimmt ſie; man dreht einfach das Theater der letzten zehn Jahre um und die Schule Antoine wird zur Schule Capus. War man dort grauſam und roh, ſo wird man jetzt duldſam und ſanft. Dort hat man die écriture artiste geſucht, jetzt ſpricht man, wie die Leute auf der Gaſſe reden. Frapper fort hieß es dort, jetzt zieht man den leichten Ton des Cauſeurs vor. Damals war die Hauptſache que ça fasse peur au bourgeois, jetzt gilt es wieder, dem Bourgeois eine Stimmung zu bereiten, in welcher er angenehm verdaut. Le parti pris pessimiste war es damals, die ganze Welt von Schurken und Kretins bewohnt, ein Peſſimismus, der zuletzt ſo banal wurde, daß ihn Lemaître une sagesse de commis voyageur nennen konnte; jetzt iſt es le parti pris optimiste, alle Menſchen ſind plötzlich nett und alles geht immer gut aus. In kaum fünf Jahren hat ſich das ſo verwandelt, die Franzoſen reiten ſchnell.

Man kann ja nun von dieſen beiden Schulen ſagen,

Digitized by Google

daß die eine ſo wahr als die andere oder daß keine wahr iſt oder auch, daß es erſt beide zuſammen ſind. Es kommt ſchließlich wohl eigentlich nur auf das Temperament an. „Die Welt, in der jeder lebt, hat Schopenhauer geſagt, hängt zunächſt ab von ſeiner Auffaſſung derſelben, richtet ſich daher nach der Verſchiedenheit der Köpfe: dieſer gemäß wird ſie arm, ſchal und nun flach oder reich, intereſſant und bedeutungsvoll ausfallen." Und dann kommt es vielleicht auch auf das Lebensalter an. Die Jugend mit ihren großen Forderungen wird wild, wenn ſie zum erſten Mal die wirkliche Welt erblickt. Seitdem aber die Autoren ein bißchen älter geworden ſind, haben ſie ſich beſchwichtigen laſſen; und dann machen auch die Tatiemen viel, das glaubt man gar nicht. Man dichtet doch anders im vierten Stock als in einer Villa, mit Automobil. Renten haben die geheime Kraft, das Weltbild zu verſchieben . . . Ich will alſo keineswegs, wie viele tun, Capus verachten, nur deshalb, weil er kein Miſanthrop iſt. Seine Philoſophie könnten wir uns ſchon gefallen laſſen. Sie kann ſich auf gute Zeugen berufen. Er meint: wir ſollen nur das Leben nicht tragiſch nehmen, das ſei es gar nicht wert. Dies hat Plato ſchon gewußt: *οὔτε τι τῶν ἀνθρωπίνων ἄξιον μεγαλῆς σπουδῆς*, nichts Menſchliches, ſagt er in der Republik, verdiene großen Eifer. Dann: wir ſollen uns nicht aufregen, alle Energie hilft nicht viel, das Schickſal läßt ſich nicht zwingen, Glück muß man haben und geduldig warten, bis ſeine Stunde kommt, das iſt die ganze Kunſt. Auch dies war den Griechen ſchon bekannt, die den Eukolos vom Dyskolos ſchieden; und in einem alten ſpaniſchen Sprichworte, das Schopenhauer gern zitiert, heißt es: da ventura

Digitized by Google

a tu hijo y echa lo en el mar — ſchau, daß dein Sohn Glück hat, dann kannſt du ihn ins Meer werfen. Es gilt nur, die gute Stunde nicht zu verpaſſen, das Talent findet ſich dann ſchon: denn, ſagt Lichtenberg, „Gelegenheit macht nicht Diebe allein, ſie macht auch große Männer.“ Und endlich: eigentlich ſind alle Menſchen gut, au fond, es gibt gar keine böſen, ſolche nämlich, die nicht fähig wären, gut zu werden, wenn es ſich trifft, ganz ſo, wie es zuletzt auch gar keine guten gibt, ſolche nämlich, die ſicher wären, niemals ſchlecht zu werden; darum darf ſich keiner beſſer als der andere dünken, im Grunde ſind wir doch alle gleich, jeder trägt dieſelbe menſchliche Natur in ſich, die ſich nur bei jedem freilich anders zeigt. Geht man dieſem Gedanken nach, der alle Figuren des Capus hält, ſo kommt man auf unſeres braven Angelus Sileſius:

Menſch, alles, was du willſt, iſt ſchon zuvor in dir;
Es lieget nur an dem, daß du's nicht wirkſt herfür.

Und eigentlich überhaupt gleich in die tiefſte Myſtik. Der Meiſter Eckhart hat geſagt: „Wem Gott lieber in einem als im andern iſt, der Menſch iſt gewöhnlich und noch fern und ein Kind. Aber wem Gott gleich iſt in allen Dingen, der iſt zum Mann geworden. Aber wem alle Kreaturen überflüſſig und fremd ſind, der iſt zum Rechten gekommen.“ *) Und davon kommt, dahin geht ſeit jeher alle Gnoſis, die uns in allem, was einmal von der

*) Ich möchte hier gleich auf die ſchöne neue Ausgabe Eckharts von Guſtav Landauer (Berlin, Karl Schnabel) verweiſen, von der ich hoffentlich, vielleicht zuſammen mit dem vortrefflichen Paracelſus von Franz Strunz (Leipzig, Eugen Diederichs) noch einmal ausführlicher ſprechen darf.

Digitized by Google

Natur gegeben ist, es sei gut oder bös, mächtig oder gering, schön oder häßlich, immer dasselbe Gesetz verehren lehrt . . . Aber ich merke, daß mir Capus unter der Hand zum Schwärmer oder Magier wird. Dabei habe ich ihn gar nicht loben, sondern mir nur erklären wollen, warum mir denn seine Stücke so wenig gefallen. Nämlich: es kommt doch wohl nicht bloß darauf an, was einer sagt, sondern auch, wie er es sagt. In diesen Stücken werden Gedanken vorgetragen, die nur wahr sind, wenn man sie in einem ganz großen und menschlichen Sinne nimmt, nicht aber, wenn man mit ihnen bloß spielt, um sie schließlich zu einem artigen Witz zusammendrehen, und nicht für Menschen, die damit dann soupieren gehen. Seine „petites folles" hat Mendès ein vaudeville très distingué genannt. Das gilt eigentlich von allen Komödien des Capus. Wie er sich auch immer anstellen mag, zuletzt wird es doch wieder nur ein Vaudeville. Es fragt sich nun aber, ob diese Form Raum für kosmische Gedanken hat. Und mag sie noch so distinguiert behandelt sein. Dann erst recht nicht. Das ist es wohl, warum, was, von Tolstoj oder Gorki vorgebracht, so stark auf mich wirkt, mir hier allmählich schon fast unerträglich ist. Zur Messe spielt man keine Polka. Oder man darf dann doch keine Andacht von mir verlangen.

In seiner „Chatelaine" wird nun das alles noch deutlicher, als es sonst war, weil ihm hier offenbar einmal gar nichts eingefallen ist. Das kann einem ja passieren. Wer Psychologie der Autoren treibt, mag es sogar sehr gern: denn niemals zeigt der Autor besser, was eigentlich an ihm ist, als wenn er sich ganz auf seine eigene Macht

Digitized by Google

angewiesen sieht, ohne sich mit dem Stoff aushelfen zu können. Hier kommt es nun schrecklich auf, daß jener Optimismus des Capus nur ein Quietismus ist, aus Angst, seine Figuren zu verlieren, so bald er sie bewegt. Frau von Rive, von ihrem liederlichen Mann verlassen, der sie nicht bloß betrogen, sondern auch ihr Vermögen vergeudet hat, hat nichts mehr als ihr altes Schloß Sauveterre. Das will sie verkaufen. Es ist kaum hunderttausend Franken wert. Aber Jossan, in seiner Jugend ein wilder Viveur, jetzt Erfinder und sehr reich, bietet ihr dreimal so viel, denn er hat sich auf den ersten Blick in sie verliebt. Natürlich rührt sie das, sie liebt ihn wieder, sie möchten sich verloben. Da ist nun aber eine böse alte Frau, der dies nicht paßt, weil sie den reichen Jossan für ihre Tochter will. Sie hetzt darum Herrn von Rive auf, der schon ganz einverstanden war, sich von seiner Frau zu trennen, nun aber, da es ihr Glück wäre, plötzlich nicht mehr will. Warum? Weil es ihr Glück wäre. Aus reiner Bosheit. Dieser schlechte Kerl wird nun aber, nachdem er seiner Frau, um sie sich gefügig zu machen, ihren geliebten kleinen Knaben mit Hilfe jener bösen alten Frau entführt hat, von Jossan gepackt, der ihm so ins Gewissen spricht, daß er sich schämt und entsagt, weil er ja doch eigentlich ein ganz guter Mensch ist — Jossan selbst gesteht es ihm zu: „Et pourtant vous n'êtes pas un mêchant homme, au fond". Und natürlich kriegt jetzt der edle Millionär die sanfte Chatelaine und das brave kleine Mädchen, dem er von der bösen Alten zugedacht war, kriegt einen Jüngling, den es natürlich im stillen immer schon heiß geliebt hat und alle sind gerührt, sogar die böse Alte, die nämlich eigent-

Digitized by Google

lich auch gar nicht böse ist, wenigstens sagt ihr armer Mann: „Au fond, tu n'es pas méchante.“ Großer Feuillet! Wie haben wir über deine Menschen gelacht, jeder ganz Held oder ganz Bösewicht, schneeweiß oder rabenschwarz! Aber schließlich waren sie doch irgend etwas, sie waren doch irgend wie. Hier aber ist jeder, au fond, geschwind nur das, was der Autor gerade für die nächste Szene braucht. Und wie hat man dich je langweilig finden können, großer Feuillet? Hätten wir gewußt!

An die schmachtende Frau von Rive verschwendet Frau Odilon ihre feinste Laune, Herr Jensen ist ein eleganter Josian und den lächerlichen bösen Gatten rettet Herr Kramer durch das merkwürdige Talent, das er immer in heiklen Rollen wiederfindet: verlorene Posten weiß niemand besser zu verteidigen. Auch ein paar kleinere Rollen werden von Frau Thaller, Fräulein von Brenneis und Herrn Tewele sehr hübsch gespielt. Schade.

Verliebt.

(Komödie in drei Akten von Georges de Porto-Riche. Deutsch von Theodor Wolff. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 10. Oktober 1903.)

„Amoureuse“, die wir übrigens ja schon von der Réjane im Ausstellungstheater gesehen haben, ist nun zwölf Jahre alt. Sie wurde zuerst am 25. April 1891 im Odéon gegeben, drei Jahre nach der „Chance de Françoise“ desselben Autors, die aus dem Théâtre-Libre dann über das Gymnase-Dramatique allmählich in die Comédie-Française eingerückt ist. Sechs Jahre später folgte „Le

Digitized by Google

Passé", am 30. Dezember 1897, im Odéon. Zusammen mit einem kleinen Akt in Versen, „L'infidèle", hat Porto-Riche die drei Stücke in ein wunderbares Buch gegeben, das er „Théâtre d'amour" nennt (Paris, Paul Ollendorf. 1898). Wunderbar, weil kaum irgend ein anderes die Stimmung dieser Generation, einer zugleich skeptischen und doch nach Leidenschaft verlangenden, ungläubigen und sehnsüchtigen, nihilistisch enttäuschten und romantisch verschwärmten, so traurig schön ausgedrückt hat. Und weil man hier auch alles, was sie im Technischen zu versuchen sich vermaß, wie von einem Schulbeispiel ablesen kann.

Technisch kommt der Autor aus dem ersten Théâtre Libre und von Henri Becque her. Keine Handlung, keine Spannung, keine „Präparationen", keine ficelles, wie man damals höhnisch sagte, keine scène à faire, nichts mehr von diesem unerträglich und verächtlich gewordenen Metier des guten Onkel Sarcey. Sondern Menschen, alltäglich, wie wir sind, in ihren alltäglichen Gefühlen und ihrer alltäglichen Erscheinung vorgebracht. Und mit einer heute für uns schon wieder fast ein wenig komischen Angst vor jeder „Tirade" (so daß die Reden, die man ja schließlich, um ein Schauspiel zu bewegen, doch nicht entbehren kann, immer wieder vom Partner abgeschnitten werden, was auf uns heute genau so künstlich wirkt, als man es damals unerhört natürlich fand), vor jedem „Abgang", vor allem, was jemals das Publikum daran erinnern könnte, daß es im Theater sitzt. Dies wundert uns heute ein wenig, wenn wir denken, wie wichtig und stolz man es damals nahm, da uns doch inzwischen aufgegangen ist, daß die dramatische Kunst, wie jede, eine Form hat, die auf Fiktion beruht.

Digitized by Google

Doch wollen wir nicht vergessen, von welchen Fesseln eben dadurch das Schauspiel befreit und um wieviel beweglicher es geworden ist.

Diese jungen Leute hielten damals sehr viel auf ihren Pessimismus. Sie wollten sich vom Leben nicht betrügen lassen, sie rissen ihm alle Kränze holder Illusionen ab. Sie entdeckten, daß der Mensch ein Tier ist, daß es kein menschliches Glück gibt, daß uns von allen Freuden, die das Leben bringt, nur Bitterkeit und Ekel auf der Zunge bleibt. Sieht man aber diesen Pessimismus nur fester an, so bemerkt man bald, wie romantisch er eigentlich war. Es ging ihnen allen, wie es Stendhal ergangen war (den man ja gerade um jene Zeit — Bourget grub ihn aus — wieder zu lesen begann), der sich, napoleonisch aufgeregt und an seinem Bilde eines erträumten Italien berauscht, eine heroische Welt imaginierte, an der er nun die wirkliche maß. Gerade Porto-Riche erinnert darin sehr an Stendhal. In jedem Franzosen steckt ja immer noch ein Cyrano. Kennt man Déroulède, so begreift man diese Figur erst. Nun denke man sich einen Cyrano mit Verstand, einen mißtrauischen, ironischen, spöttischen Cyrano, wozu freilich eine so verwirrte Zeit gehört, als die unsere ist, einen Cyrano mit der hämischen Skepsis des Boulevard, und man hat Porto-Riche, sein Heimweh nach ungebrochener großer Leidenschaft und den bösen Spott, den ihm unsere Welt erregt.

Lichtenberg sagt einmal: „Kein Mensch, der nicht, so zu reden, jedermanns Heimlichkeiten zu sagen weiß, sollte sich an ein Schauspiel machen"; und Speidel hat einmal vom Dichter gesagt, daß sein Auge sämtliche Dinge, sie

Digitized by Google

mögen noch so gewohnt und vergriffen sein, stets zum ersten Mal sieht und einen Strahl der Verwunderung und des Wiedererkennens darauf fallen läßt. Auch Schopenhauer findet darin, daß „man sich über das Gewöhnliche und Alltägliche verwundere", das Zeichen, das „die künstlerischen Menschen von den anderen trennt". Diese drei Sätze sind wie eigens auf Porto-Riche geschrieben. Seine Art ist es, dem Banalen nachzuspüren, um in jedermanns Heimlichkeiten die versteckten Dramen aufzufinden. Banal ist, wovon wir oft gehört und woran wir uns gewöhnt haben. Es hört aber sogleich auf, es zu sein, wenn es uns selbst einmal passiert. Täglich werden Kinder geboren, darüber wundert sich niemand. Nur die Mutter fühlt das unerforschliche Geheimnis, das jede Geburt ist. Undank ist der Welt Lohn, weiß jeder und weiß es doch eigentlich nicht, bis er es, verwirrt, bestürzt, zerstört, an sich selber erfährt. Das Niederträchtige ist das Mächtige, sagen wir nach, aber an wem es wahr wird, der kann, indem er es erlebt, zerbrochen werden. Wir tragen in allgemeinen Redensarten einen Schatz uralter Weisheit mit uns herum, die wir eigentlich gar nicht verstehen. Würden wir es, wir hätten kaum mehr den Mut, gelassen fortzuleben. Wir können unser Dasein nur ertragen, wenn wir uns, vor uns selbst, doch unwissend stellen, als wären die Gefahren, die dem Menschen drohen, nur für die anderen, keineswegs aber für uns selbst da. Aus dieser Unwissenheit reißt uns das Leben täglich und doch, um uns nur zu behaupten, tauchen wir täglich wieder in sie hinein. Sagt uns jemand: Es ist ein Pech, wenn eine Frau ihren Mann mehr liebt als er sie, so stimmen wir leichtsinnig zu und fragen

Digitized by Google

nicht weiter. Porto-Riche aber zeigt hier, daß es tragisch ist, und läßt uns, was wir uns hundertmal gedacht oder doch nachgesprochen haben, so stark empfinden, als hätten wir es eben erst an uns selbst erlebt. Darin gerade ist sein ganz merkwürdiges Talent, daß alle Dinge, sie mögen noch so gewohnt und vergriffen sein, unter den Strahlen seiner Verwunderung plötzlich aufzuleuchten scheinen und uns neu werden. Eine Frau liebt ihren Mann. Aus dem ganzen ersten Akt der „Amoureuse“ erfahren wir eigentlich sonst nichts. Aber indem wir sie so um ihn schleichen, bald werben, bald trotzen, bald flehen, immer wieder zärtlich überströmen sehen, wird uns, als wüßten wir nun erst, was die Leidenschaft der Liebe ist, wie schön, wie furchtbar und — wie unverträglich mit einer ruhigen bürgerlichen Existenz! Wir bewundern die Frau als ein ganz seltenes und kostbares Exemplar einer Empfindung, von der wir in einemfort reden hören und vor der wir doch, wenn sie einmal wirklich erscheint, uns fast entsetzen müssen. Wir beneiden den Mann, der so geliebt wird, und begreifen doch, daß er es verwünscht, und begreifen vielleicht sogar, daß er zuletzt, durch diese Liebe in allen seinen Plänen bedroht, da es doch keinem Manne genügen kann, nichts als Romeo zu sein, erbittert die Frau seinen Freunde an den Hals wirft. Und wir begreifen das läppisch traurige Abenteuer des Freundes, wir begreifen die Reue und Scham des Gatten und begreifen, daß er die Frau zurücknimmt und alles wieder unverändert weitergeht, wie alles Glück und alles Unglück in unserem Leben immer unverändert weitergeht, als welches nicht von außen hereingetragen ist, sondern aus unserem Wesen kommt. Dies alles wird mit einer

Digitized by Google

ruhigen Macht, einer Sicherheit und einer Schärfe vorgetragen, die nur die Meister des Theaters haben.

Frau Odilon, schauspielerisch vortrefflich und mit allen Finessen ihrer subtilen Kunst, verfehlt doch eigentlich, was der Autor meint. Sie mag bei Stendhal über die „vier Arten der Liebe" nachlesen und wird dann empfinden, daß sie nur die „Liebe aus Sinnlichkeit" dargestellt hat, während es hier eine „aus Leidenschaft" ist. Wäre es jene, so könnten wir den Ernst kaum verstehen, mit dem ein Thema des Vaudeville in eine tragische Stimmung gerückt wird, wie es auch in der Tat unserem Publikum erging, das, anfangs entzückt, sich später gar nicht mehr zurechtfinden wollte. Herr Kramer legt den Gatten geschickt an, nur leider sehr unsicher im Text, und Herr Jensen weicht in der heiklen Rolle des Freundes behutsam und klug allen Gefahren aus.

Die Schratt.

(Zur Premiere der „Maria Theresia" von Franz v. Schönthan im Deutschen Volkstheater am 17. Oktober 1903.)

Es gibt Schauspieler, die gar nicht erst den Umweg über ihre Kunst brauchen, sondern unmittelbar, schon durch die bloße Macht ihres Wesens, dadurch allein, daß sie da sind, auf das Publikum wirken, sei es, daß dieses sie als besondere, an Schönheit oder Leidenschaft oder Güte ungemeine Exemplare der Menschheit verehrt, sei es, was ihm vielleicht noch lieber ist, daß es in ihnen seine eigene Natur wiederzufinden glaubt, so rein und mit solcher Anmut dargestellt, daß es Ursache hat, stolz zu sein. Diese, jeder

Digitized by Google

Stadt willkommen, weil man sich überall gern in einem verschönenden Spiegel sieht, sind es nirgends mehr als in der unseren, die, was sie auch räsonnieren und über sich raunzen mag, doch, gestehen wir es nur, recht eigensinnig in sich verliebt ist und sich, wie bereit sie sei, Fremdes zu bewundern, Neues aufzufassen, in ihrer altgewohnten Art immer noch am wohlsten fühlt. Wir sind nun einmal auch im Theater nicht „objektiv", wir schauen durch die Rolle gleich nach der Person aus, diese soll uns wert und lieb sein, was doch jedem Menschen schließlich nur ist, wer ihm gleicht. Und so ringt sich in Wien kein Schauspieler durch, der uns nicht irgendwie fast familiär anzuheimeln weiß. Wir fragen viel weniger, was oder wie er spielt, als ob er uns gemütlich verwandt berührt, und eigentlich entscheidet zuletzt doch immer nur, ob man in den Logen und im Parkett Lust bekommt, mit ihm bekannt und intim zu werden. Das scheint einst das Geheimnis Korns und Fichtners, der Luise Neumann, der Haitzinger und auch wohl der Rettich gewesen zu sein; man hatte offenbar das Gefühl: hier spielt uns einer oder eine von uns unser eigenes Temperament vor. Und das ist das große Geheimnis der Schratt, die jetzt in der Gunst der Stadt neben Girardi steht: weil an ihr die Wienerin sich selbst zu erblicken glaubt, wie sie ist oder doch gern wäre, und weil an ihr der Wiener seine liebsten Wünsche anmutig behaglich erfüllt sieht.

Sie hat einst im Burgtheater die Frau Wahrheit gespielt, und von diesen tüchtigen, derben, resoluten Frauen des Hans Sachs stammt ja die Wienerin wesentlich ab, nur daß der deutschen Redlichkeit und dem breiten Behagen

Digitized by Google

in unseren Ländern noch ein Schuß von Übermut und ein vielleicht keltischer Zug von geistiger Beweglichkeit und argloser List beigemischt ist, der nun gar in dieser merkwürdigen Wiener Stadt noch seinen besonderen südlichen Glanz hat. Die Wienerin ist zugleich trotziger und herber, aber doch auch wieder sinnlicher und wärmer als ihre bajuvarische Schwester, in ihre deutsche Grundfarbe spielt es bald slavisch, bald romanisch schillernd herein. Dem Norddeutschen kommt sie verwegener vor als sie ist, weil ihn ihre unbefangene Munterkeit und die Lust an kleinen Gefahren täuscht, die sich doch durch das Gewicht ihres klaren und eigentlich ganz unleidenschaftlichen Sinnes gesichert weiß. Der Romane hinwieder findet sie eher spröde und kalt, weil er eben ihre kreuzbrave Seelenruhe nicht verstehen kann. Daß sie beides ist, sinnlich keck und im Grunde doch ernst, launisch und doch verläßlich, bei jenem Philinenzug, der Hebbel so gefiel, doch eigentlich fast philiströs, das macht ihren Zauber aus, der sich lustig zwischen Leidenschaft und Verstand wiegt, manchmal fast bis an jene gerät, aber sich sogleich immer wieder auf diesen besinnt und zuletzt beide in einer gemächlichen Heiterkeit, der es an kleinem Eigensinn und einem fast komischen Trotz nicht fehlt, sanft auszugleichen und fröhlich zu beruhigen weiß. So ist die Wienerin und genau so ist die Schratt und daß man das im Theater spürt und daß die Wienerin sich an ihr erkennt, das ist ihr Reiz.

Dazu stimmt nun bei ihr alles ein. Gleich wenn sie kommt, man hat sie noch kaum erblickt und schon ist das Ohr betört, so freundlich klingt uns diese helle und resche Stimme an, in der alle kleinen Teufel der Wiener Laune

Digitized by Google

lauern, gutmütiger Spott, Verschlagenheit und unsere böse Lust am Frozzeln, alle bereit, bunt durcheinander loszufahren. Aber jetzt schlägt sie die Augen auf, diese unglaublichen Augen, fern und still, wie ein weit weg glitzernder Stern, Augen einer Melusine, die sich nach dem tiefen Wasser sehnt, verträumt, unirdisch, entrückt, zu denen nun der fröhlich gesprächige Mund eigentlich gar nicht paßt, um den es, sehr weltlich, sehr irdisch, haussraulich verständig, von tätiger Entschlossenheit und munterer Verwegenheit blitzt. Dem Wiener wird warm, er denkt unwillkürlich gleich, wie nett es sein muß, wenn sie sich „giftet" und die Zähne zeigt, danach gelüstet ihn, wie ihm denn immer ein versöhnlicher Zank, lustig, kriegerisch geführt, im Grunde das liebste Verhältnis zur Frau ist. Er ist kein Troubadour, er betet nicht gern an, höchstens über die Gasse, und zur schweren und verhaltenen nordischen Leidenschaft taugt er schon gar nicht. Sein „Ideal" muß am häuslichen Herd stehen, bonne menagère und bereit, treibt er es zu arg, auch einmal mit dem Kochlöffel auf ihn loszugehen, worauf ihm das Essen erst noch viel besser schmeckt. Diese ideale Wiener Frau, Melusine mit dem Kochlöffel, der schon in der schnadahüpfelnden Stimme, ja sogar schon in ihrem behaglich kampfbereiten Gange droht, das ist die Schratt.

Als Rosel im „Verschwender", als Anzengrubers Broni, in allen Rollen, die zeigen, wie frohen, starken, unanfechtbar in sich ruhenden Naturen im Leben nichts geschehen kann, und die einen Tropfen von unserer altösterreichischen Lust am Spotte haben, ist sie ganz unvergleichlich. Sicherheit des Herzens, die nicht zu verwirren ist,

Digitized by Google

und ein Gefühl der eigenen Kraft, das manchmal fast in Hochmut oder Trotz ausarten könnte, aber durch Wohlwollen beschwichtigt wird, geben ihr eine seltsame Art von verschämter Güte, die sich sträubt, die sich wehrt, die, kaum ertappt, schon wieder in einen Spaß entwischt. Dieser scheint ihr eigentliches Element zu sein, aber es ist zu hübsch, wie sie sich nun aus ihm allmählich, durch Übung und mit Takt, zur Dame hinaufgespielt und (man denke nur an die Königin im „Glas Wasser") einen scharmanten Ton des Salons gewonnen hat, der uns am meisten entzückt, wenn er dann wieder unversehens plötzlich seinen Wiener Schnabel verrät. Bei uns plaudert man ja nicht, bei uns plauscht man; unser „Esprit", sonst dem Pariser so verwandt, hat immer doch eben erst den Kochlöffel weggelegt und sich an der Schürze abgewischt. Das ist nicht zu erlernen und ist kaum zu beschreiben, auch fangen wir ja selbst jetzt schon dies Talent, das vielleicht nur in einer kleinen Stadt unter stillen, eng zusammengerückten Menschen seinen leisen Zauber spinnen kann, allmählich zu verlieren an. Die Schratt ist vielleicht die letzte Meisterin der alten Wiener Kunst des Plauschens, in der noch einmal alle guten Geister unserer gemütlichen Eleganz versammelt sind. Man muß sie nur vorlesen hören, Wiener Gedichte und Wiener Geschichten oder das unsterbliche Lied von Max und Moritz, den schlimmen Buben. Sie kennt die Befangenheit gar nicht, welcher Schauspieler, wenn ihnen das Publikum so nahe rückt, leicht verfallen, sondern unbedenklich setzt sie sich hin, guckt munter im Kreise herum, macht ein listiges Gesicht, als ob es etwas ganz Besonderes wäre, was sie weiß, und sogleich ist die Stimmung da, bloß

Digitized by Google

durch ihren Ton ſchon verwandelt ſich uns der Saal, ſie ſitzt auf einem Kanapee und wir rund um den Tiſch herum, eine kleine Lampe brennt und es riecht nach Kaffee. Und immer, wenn ich ſie ſo hörte, einmal bei Böſendorfer und wieder voriges Jahr, als ſie im Muſikverein Stelzhamer las, immer habe ich dann denken müſſen, wie ſchade es doch iſt, für ſie ſelbſt und für uns alle, daß ſie in einer Stadt lebt, wo jeder Menſch auf den anderen böſe iſt und keiner dem anderen dienen will. Sie würde nämlich nur ihren Sardou brauchen, der fähig wäre, ihr Weſen zu verſtehen und auszudrücken, in einer Rolle, die ſie nicht erſt zwingt, ſich lange zu verſtellen, ſondern, auf ihr Gemüt geſchrieben, ihr erlaubt, einmal ganz ſie ſelbſt zu ſein, als irgend eine Wiener Sans-Gêne, die, breit in unſerer Volksnatur ſtehend, ſich darin ungebunden ergehen darf, aber dann doch auch ihren heimlichen Ernſt, ihre Redlichkeit und ihre gute Zuverſicht verlauten läßt. Karlweis hat in ſeiner letzten Zeit an eine ſolche Rolle für ſie gedacht, in der ſie ſich nicht erſt viel zu verkleiden hätte, da es doch niemals die Rolle iſt, wodurch ſie auf uns wirkt, ſondern die Schratt.

Herr von Schönthan verſteht ſein Metier, kennt das Publikum und weiß es auf ſeine Art zu vergnügen, nicht ſehr wähleriſch in den Mitteln, wenn ſie nur wirken, und nicht eben ängſtlich, wenn er nur gröblich lachen macht. Man muß ihm aber laſſen, daß es ein glänzender Einfall war, ſtatt ein Stück, jetzt lieber einmal die Schratt zu ſchreiben, wie ſie leibt nnd lebt. Man wäre nun ein Pedant, ihm kritiſch darzutun, daß die Maria Thereſia doch wohl noch ein bißchen anders geweſen ſein wird.

Digitized by Google

Schließlich war es (ich weiß, daß man das vielleicht paradox ausgedrückt finden wird) die stolze Phantasie dieser Frau allein, welche, was wir Österreich nennen, erschaffen hat, und so suggestiv war ihre Kraft, daß es noch bis in das Gemüt der vierten Generation lebendig blieb. Die ganze Verwaltung, die zuletzt doch immer das Leben einer Nation bestimmt, stammt von ihr her und es ist ihr Geist, den wir in unserer schönen Literatur, von der Pichlerin über Stifter bis auf unseren guten Saar, in unsere Zeit hinein noch immer vernehmen. Aber das weiß Herr von Schönthan wohl auch, er hat nur das alles nicht brauchen können, denn es ist ihm ja bloß um ein Kostüm für die Schratt zu tun. Und so zeigt er uns seine Kaiserin bald feierlich, bei der Einweihung von Schönbrunn, unter ihren Großen, staatsmännisch, beredt, Cicero zitierend, französisch parlierend, ungarisch extemporierend, gelegentlich aus dem strengen Hochdeutsch in unsere bequemere Mundart hinüber entgleist; bald wieder intim, in ihrem Boudoir, mit den kleinen Erzherzoginnen, die ihren Glückwunsch zum Geburtstage aufsagen; und immer verliebt in ihren schönen Franz, eben noch eifersüchtig erbost und gleich wieder zärtlich versöhnt, aber dann noch einmal von der bösen Fuchsin verhetzt, trutzend, bockend, heimlich bereuend, bis sie ihr geplagter Mann zuletzt nach dem alten Rezept heilt, das schon der listigen Lysistrata bekannt war. Dazu ein paar hübsche kleine Bilder, Saal in Schönbrunn, mit dem Blick durch das Fenster aufs Gloriette, die Gratulationscour, die tanzenden Erzherzoginnen, die kleinen Hofdamen, auf dem Boden herumkriechend, um einen verlorenen Rubin zu suchen; und allerhand Figuren, jene schlimme Fuchsin,

Digitized by Google

ihrer Majestät gar zu tugendhafte Oberhofmeisterin, der bizarre Kaunitz, freilich ohne das „genie superieur", das ihm selbst Khevenhüller, der ruhige und eher skeptische Oberstkämmerer, bei allen seinen „kleinen ridicules" doch lassen mußte, und sogar Metastasio, der zierliche Poet, aber eben alle kaum angedeutet, viel kleiner noch, als sie im Leben neben ihrer großen Kaiserin waren.

Das Publikum hielt sich an die Schratt, die es jünger, scharmanter, anmutiger fand, als je. Jedes lustige Wort, jede drollige Wendung nahm es dankbar lachend auf, und sie mußte sich, zwischen Sträußen und Kränzen, immer wieder und wieder ihren Wienern zeigen. Neben ihr erschienen Herr Kutschera, Herr Kramer, Herr Tewele, Herr Weisse, Frau Thaller, Frau Schweighofer, Fräulein Schuster, Fräulein v. Brenneis, Fräulein Dewal, Fräulein Laval, die kleine Gerzhofer, die kleine Eisner und Herr v. Schönthan, der glückliche Autor.

„Gloria."

(Tragödie von Gabriele d'Annunzio. Deutsch von Linda von Lützow. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 28. Oktober 1903.)

1897 wurde d'Annunzio in die Kammer gewählt. Am 24. August erschien er zum ersten Mal als Kandidat, um vor Bauern und Handwerkern von den höchsten Fragen zu reden. Die Pfeiler des großen Saales, in welchem er sprach, trugen die Namen seiner Bücher, wie ein Held sich mit den Namen seiner Städte zu umgeben liebt, die er erobert hat. Und er sagte zu den Männern aus den Bergen

Digitized by Google

(ich zitiere nach einer Übersetzung unseres Hofmannsthal): „Ihr Leute aus meiner Heimat, ich habe mit euch von den Banden zu reden, die den Geist eines Dichters mit dem Boden seines Landes verknüpfen. Ein Genosse dieser ungeheuren Zeit, vermag ich in meiner Kunst doch nichts auszudrücken, als indem ich es mit dem Leuchten der reifen Früchte, mit den schwanken Ähren, mit dem Summen der Bienen vermenge, mit dem sanftmütigen Schauen der Kinder, mit der lieblichen Krümmung unserer Buchten, mit dem Blinken unseres Pfluges. Indem ich meinen Blick auf den schimmernden Strohhalm im Staube hefte, vermag ich in eine schwere Wahrheit einzudringen. Glühende Gedanken erweckt in mir die Gebärde des Mannes, der das schwellende, duftende, frische Brot in den Ofen hebt, Wundervolles taucht in mir auf, wenn ich das junge Lamm saugen sehe und aus dem Schatten her das Tönen des Bienenstockes mich umschwebt. Ich will mich rühmen vor euch, ihr Männer aus meinem Lande. Zwischen die verbrannten und schwieligen Hände des Bauern, in denen er in der feierlichen Stille des Sonntags, unter dem Eichbaum sitzend, einen heiligen Text zu halten gewohnt ist, möchte ich dasjenige von meinen Büchern legen, in welchem ich mit der grausamsten Kühnheit das langsame Sterben eines der Liebe und des Lebens unwürdigen Menschen geschildert habe. (Hier meint er eines seiner berühmtesten Bücher, den „Triumph des Todes“.) Und wenn das geschriebene Wort durch ein Wunder sich in die greifbaren Dinge verwandeln könnte, deren Gedankensymbole es enthält, so müßte es geschehen, daß der Mann, von ungeheurem Staunen getroffen, das volle Gewicht seiner eigenen ländlichen Welt

Digitized by Google

auf der flachen Hand zu tragen meinte, wie auf alten Bildern die Kaiser eine Weltkugel tragen. Sein Haus aus Lehm und Stroh, sein Wasser, sein Brot und die Lieder seiner Töchter bei der Arbeit, dies alles müßte nun vor seinen Augen heiliger scheinen als zuvor. Und wenn ich an irgend einem Abend etwa in sein Haus zu treten käme, er würde sich mit Ehrfurcht erheben, nicht als vor seinem Herrn, doch als vor einem, der eine große und gute Macht über sein ganzes Dasein hat. Und er würde sprechen: „Dieser kennt mich wohl und zeigt mir mein Gutes!" Dessen rühme ich mich. Wie das Wasser und das Brot, so halfen die Gleichnisse, die mein Griffel hinschreibt, das Leben unseres Stammes erhalten. Und wenn einem jeden von euch mein ganzes Werk völlig unbekannt wäre und wenn keiner von euch meine Sprache verstanden hätte, ich euch ein Fremder schiene, aus unbekannten Ländern hergewandert: mein Wort würde deswegen nicht weniger leuchtend ausdrücken, was in eurem Denken dämmernd liegt — und wenn keiner in mir den Offenbarer des ewigen Strebens anerkennen wollte, des dunklen unsterblichen Strebens, das unser Volk nach seinen Schicksalszielen hindrängt, so wäre darum meine Gegenwart nicht minder voll einer erhabenen und wohltätigen Bedeutung. Es liegt in der Menge eine Schönheit verborgen, der nur der Dichter und der Held Blitze zu entlocken vermögen. Das Wort des Dichters, wenn es über das Gedränge hinfliegt, ist Tat, wie die Gebärde des Helden. Einmal kommt der Augenblick, wo für den Dichter die Materie des Lebens nicht länger nur durch ungreifbare Symbole hervorgerufen wird, sondern wo sich ihm das Leben als Ganzes offenbart,

Digitized by Google

der Rhythmus seiner Satzgefüge sich zu atmenden, berührbaren Gestalten entbildet, die Idee sich in der Kraft und Freiheit verkündet. Hier nun ist endlich die Tat. Die männliche Tat, nach der es unsere Seelen verlangt, nach der wir uns bis zu schmerzlicher Verstörtheit sehnen, wir alle, die wir zwischen den Ruinen des Vaterlandes unsere betrogene Jugend hinabsinken sehen . . . So bin ich dahingekommen, Tragödien zu schreiben; um in einigen zornigen und edlen Gebärden etwas Erhabenheit und Schönheit aus dem flutenden, zudringlichen Schwall des Gemeinen zu retten, der heute die auserlesene Erde bedeckt, auf der Leonardo seine gebietenden Madonnen und Michelangelo seine niebezwungenen Helden bildete. Und so bin ich ferner dahingekommen, vor euch hinzutreten und aus euren Händen eine bürgerliche Macht zu verlangen. Es gibt Leute, die über diesen meinen Entschluß allzu verwundert tun. Es ist Zeit, albernen Fabeln ein Ende zu machen und ein falsches Bild von mir zu zerstören. Es ist nicht mehr die Zeit, einsam im Schatten des Lorbeers und der Myrte zu träumen. Die Geistigen müssen nun alle ihre Kräfte zusammennehmen, um so wie in einem Kriege die Sache des Geistes gegen die Barbaren zu verteidigen. Wenn sie leben wollen, so ziemt es ihnen von nun an, jedem Zwiespalt zwischen Denken und Tun ein Ende zu machen. Erringen müssen sie den Platz, der ihnen gebührt zu oberst in der Ordnung der Stände. Den Waffen, den Religionen, dem Reichtum folge in der Herrschaft die Kaste, für die noch kein Name geprägt ist, in der die Bedingungen des höchsten geistigen Daseins vereint sind." Und nun rief er alte, teure Erinnerungen an, von der Eroberung Roms und

Digitized by Google

den Hoffnungen jener schwärmenden Jugend, Hoffnungen, welche dann zerbrochen hingesunken, „wie die abgehauenen Hände, die Herodot vor den Füßen der Kolosse zu Saïs liegen sah“. Warum? Weil die Männer, die man Befreier nannte, die Gedanken nicht lasen, „mit denen die göttliche, leuchtende Stirne des Vaterlandes beladen war, als man den Staub, den Schweiß und das Blut weggewischt hatte . . . Wer von den Männern, die zur Regierung Italiens berufen wurden, hat bis heute gezeigt, daß er die Idee begriffen hätte, der unser Volk durch die tausendjährigen Wechsel hindurch von seinem Genius entgegengeführt wird? Dieses ist die Wahrheit, welche ich stolz und froh bin, einem Volke, das mir zuhört, entgegenzurufen, des Lachens der Philister in großer Verachtung bewußt: das Schicksal Italiens ist nicht zu trennen von den Geschicken der Schönheit, deren Mutter Italien ist. Dies ist die erhabene Wahrheit, zu der wir aufschauen als zu einer Sonne . . . Begreift mich, nehmt meine wahrhaftige Rede auf, liebe Landsleute, liebe Brüder. Die Wahrheit, die sich auf meinen Lippen formt, ist den Wurzeln eures Wesens schon eingeritzt, sie ist in Urworten dem Boden entsprungen, sie ist eins mit dem Wesen des Landes und der Leute. Wie ich das Leben sehe, das kommt nirgendwo anders her als aus den Zeugnissen eines früheren schöneren und gewaltigeren Lebens, denen, welche ich im Lande und im Volke erkenne. Unzerstörbar ist in uns die Seele der Väter und noch immer brauchen wir unsere Kräfte unter der unbewußten Herrschaft der uralten Instinkte . . . So laßt uns noch einmal mit lauter und fester Stimme die befreienden Wahrheiten wiederholen:

Digitized by Google

Um so viel tugendhafter ist ein Mensch, als er sich mehr bemüht, sein Dasein zu steigern. Das Geschick Italiens ist untrennbar von den Schicksalen des Schönen, dessen Mutter Italien ist. Lateinischer Geist wird nicht anders seine Vorherrschaft in der Welt zurückgewinnen, als unter der Bedingung, daß der Kult des ungebrochenen Willens wieder hergestellt wird und daß jenes Empfinden unangetastet bleibt, dem zu Ehren das alte Latium ein tiefsinniges Fest, das Fest der Grenzsteine, besaß."

Anderthalb Jahre später, im Februar 1899, ist die Gloria entstanden, aus derselben geistigen Welt, aber mit einem seltsamen Ton wilder Entmutigung und Enttäuschung. Ein junger Tribun, wie D'Annunzio wohl sich selbst gern gesehen haben mag, wird hier von der Masse zur Macht getragen, aber, von einer gleißenden Frau betört, derselben, die seinen Gegner an ihn verraten hat, verliert er sich und kommt verachtet um. Man hat darin allerhand Anspielungen gesucht, auch auf Crispi und die Tagespolitik. Ich glaube nicht, daß D'Annunzio das wollte. Er hat die Tragödie des Tribunen von heute schaffen wollen, dem versagt bleibt, ein Herrscher zu werden, weil er nur ein Zerstörer ist, kein Schöpfer. Freilich, man merkt das vielleicht nicht gleich, weil das Prachtgewand seiner prunkenden und funkelnden, mit schweren Juwelen behängten Sprache den Leib des Schauspiels kaum erraten läßt, den es mit seinen rauschenden Falten verdeckt. Es ist manchmal, als würden sich die Worte, von d'Annunzio mit solcher Macht in seinen Dienst gelockt, nachher an ihm rächen wollen, indem sie, stärker als ihr Herr, der sie gerufen, seinem Sinne entspringen. Ich will deshalb versuchen,

Digitized by Google

einmal ganz ruhig, bloß für den Verstand und eher skeptisch, aufzuzeigen, was die Meinung ist, die unter ihnen liegt.

Er stellt den Tribunen dar als einen Mann, welcher die große Natur, die das Volk in ihm zu spüren glaubt, selbst nicht wirklich besitzt, sondern nur in Momenten der Erregung und des Taumels plötzlich an sich reißt und statt dem Volke von seiner Kraft zu geben, vielmehr selbst erst das Volk braucht, um sich aus ihm Kraft anzueignen. Selbst hat er nur Begierde, die er nicht bändigen und darum nicht gestalten kann, wie sich eine Schale, unter einen zu heftigen Strahl gehalten, niemals füllt. Er zittert, wenn er handeln soll, ewig in Angst vor schrecklichen Krämpfen, in welchen er oft plötzlich hinfällt, und ihn schaudert körperlich (man denkt unwillkürlich an Lassalle) vor der Berührung mit der dampfenden Menge, die er doch braucht, um, durch sie gereizt und aus sich herausgetrieben, aus öden Beklemmungen in die atemlose Wut zu geraten, die sein sonst verborgenes Wesen erst aufzuwecken scheint. Er fühlt sich, „als ob ihm die Lebenskraft versagen wollte, als ob seine Adern nicht Blut genug hätten, um sein Herz wieder zu füllen"; er fühlt sich leer, es muß erst in ihn hineingepumpt werden, und erst im Sturm der großen Leidenschaften, die um ihn rasen, oder unter den Drohungen furchtbarer Gefahren, wenn er wie einer, nach welchem schon der Tod greift, das Letzte aus sich holt, wird sein Mund von Worten berauscht, die stark wie alter Wein sind und ihm selbst eine Leidenschaft, eine Macht, eine Vermessenheit der Seele vortäuschen, die er doch gar nicht hat. Daher der Wunsch nach Gefahr: Che la vostra forza sia provata dal più gran pericolo, sempre.

Digitized by Google

Daher die großen Worte, die er gar nicht so sehr an das Volk spricht, sondern an sich selbst, um mit ihnen wie mit Geißeln oder Dornen sein träges Fleisch aufzureißen. Daher die Sehnsucht nach dem Wunder. Vi sono prodigi da compiere, Wunder sind zu tun, für die seine Kraft nicht reicht: Oltre le sue forze, über seine Kräfte muß er wirken, indem er die Gier und Wut, die in der Masse heult, von ihren Lippen saugt, verschlingt und dann, gleichsam durch fremden Wahnsinn angesteckt, selbst zur schreienden Figur ihrer wilden Triebe wird. Er hat selbst gar kein Wesen, er ist nur ein ungeheures Medium aller fremden Leidenschaften, das, sind sie ausgetobt, wieder ohnmächtig in sich zusammensinkt. Voi non appartenete alla razza dei creatori! ruft ihm der alte Cesare Bronte höhnisch zu, denn du bist kein figlio della terra, radicato nelle profondità del nostro suolo. Er ist nur wie ein Rohr, aus dem die Leidenschaft des Volkes braust. Wie sie verstummt, gibt er keinen Ton mehr. Denn selbst ist er nichts gewesen, es war nur die Wut und Gier des Volkes, die aus ihm schrie.

Ich finde das sehr wahr und sehr groß und meine, daß es auch wirken müßte, wenn es nur ein fähiger Regisseur darzustellen oder doch wenigstens anzudeuten versuchte. Vor fünf Jahren war in der Sezession ein Bild von Laermans zu sehen, einen Zug von Streikenden zeigend, die, in großer Ordnung, zum äußersten entschlossen, um eine Fahne geschart, gegen den Feind marschieren, seltsam mächtig dadurch, daß es uns fühlen ließ, wie der einzelne, wenn er in die große Bewegung einer Masse gerät, wunderbar verändert wird und, indem er ihren Rhythmus an-

Digitized by Google

nimmt, seine eigene, geringe tägliche und mesquine Art an ein höheres, furchtbar strenges und unerbittliches Wesen verliert, eben das der Masse, in welcher, vor einer Gefahr, einer gemeinsamen Not, einer Leidenschaft, die einzelnen zu einer einzigen, ungeheuren Person des allgemeinen Pathos verwachsen. Darauf kommt es auch hier an: kein einzelner, sondern eine Masse ist der Held, und alle Bewegungen, die wir sehen, alle Worte, die wir vernehmen, müßten auf uns wie Zuckungen und Laute eines einzigen gepeinigt aufbrüllenden Tieres wirken.

Im Volkstheater tritt nur einer nach dem andern vor und sagt eilig seine Rolle her, es wird gar kein Versuch der mächtigen Symphonie gemacht und so muß selbst der prachtvoll tragische Ton der Sandrock verpuffen. Das Publikum saß recht verdutzt, allmählich ein bißchen ungeduldig dabei. Die Tragödie d'Annunzios konnte es ja aus dieser Aufführung gar nicht vermuten.

1904

Candida.

(Komödie in drei Akten von Bernard Shaw, deutsch von Siegfried Trebitsch. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 8. Oktober 1904.)

Lieber Bernard Shaw!

Sie haben sich voriges Jahr einmal über Ihre Candida lustig gemacht. Und über uns in Deutschland, denen sie gefällt. Es war sehr amüsant, ich mußte lachen, aber ich dachte doch: Schade, daß der arme Mensch sein Stück nicht

Digitized by Google

versteht! Und ich ließ Ihnen sagen, hoffentlich hat es Ihr Dolmetsch ausgerichtet: Ich sei gern bereit, es Ihnen zu erklären. Leider haben Sie versäumt, diesen Sommer in Bayreuth zu sein. Hoffentlich kommt es aber doch noch dazu, daß wir uns kennen lernen. Wenn es nämlich wahr ist, was man mir immer sagt, daß Sie der englische Hermann Bahr sind, ich aber der deutsche Bernard Shaw (ich weiß nicht, für wen das beleidigender ist), wie nett muß es für beide sein, uns einmal von allen Seiten anzugucken, wie die beiden Dromios, der von Ephesus und der von Syrakus, und „Halme zu zieh'n ums Seniorat". Einstweilen aber will ich Ihnen doch ein paar Andeutungen machen, damit Sie endlich wenigstens ungefähr über Ihr Stück orientiert sind.

Sie sind, lieber Shaw, vor allem ein Psychologe. Sie sehen den Menschen anders, als er in den Komödien erscheint. Sie sehen sich ihn näher an und finden ihn vielfältiger, bunter, verwickelter. Und Sie trauen ihm nicht. Sie haben bemerkt, daß er nie sagt, was er über sich denkt, und daß das, was er über sich denkt, erst recht nicht wahr ist. Und Sie haben bemerkt, daß die Motive, aus welchen er handelt, andere sind, als er zeigt, und andere, als er weiß. Und so, wie Sie nun den Menschen sehen (ich übrigens auch), möchten Sie ihn darstellen (ich auch). Aber Sie können das nicht (ich auch nicht). Das wird wohl gar nicht unsere Schuld sein, sondern die der Zeit, welcher der Mensch durch uns erst von Grund aus fragwürdig gemacht werden muß, bis sie, um sich vor unseren Ironien zu retten, aus Angst die Kraft aufbringen wird, jene neue Form seiner Darstellung zu gewinnen. Einstweilen, das

Digitized by Google

wissen Sie so gut als ich, ist mit unserer Psychologie eine Wirkung auf dem Theater nicht möglich. Da Sie aber zur Wirkung auf die Masse geboren, für die Kanzel zu ehrlich, zum Politiker zu klug sind, bleibt Ihnen doch wieder nichts als dieses so verachtete Theater übrig. Und immer wieder packt es Sie, sich zu sagen: Steck' deine neue Psychologie ein und schreib das alte Stück, wie das Publikum es nun einmal will. Und immer wieder geschieht Ihnen dann dasselbe: die eingesteckte Psychologie kriecht unvermutet plötzlich wieder aus. Ich weiß nicht, ob das mehr tragisch oder komisch ist. Aber es ist Ihr großer Reiz.

Sehen Sie, bei der Candida, da sagten Sie sich doch offenbar auch: Schreibe das alte, das ewige Stück! So fing's an. Was zieht im Theater? Was auf die Frauen wirkt. Was gefällt den Frauen? Was von ihrer Sache handelt. Was ist ihre Sache? Was sie Liebe nennen. Jene tugendhaften Frauen, welche die Theater beherrschen, haben ein Ideal: ihrem Manne treu zu sein, ohne deswegen ganz auf die Gefühle zu verzichten, die man hat, wenn man ihm untreu ist. Hauptsächlich weil ihnen dies das Leben so selten gewährt, suchen sie das Theater auf, um es hier zu finden. Es war Ihnen also gegeben: Eine Frau, die ihren Mann liebt (sonst würden die Frauen sie verachten), die aber in Gefahr der Untreue gerät (sonst würde sie sie nicht interessieren), dies natürlich durch die Schuld des Mannes (eine andere gibt die Frau im Theater nicht zu) und vom höchsten Glanze verlockt (denn nur, wenn Jupiter selbst erscheint, begreift die Frau im Theater, daß eine Frau doch vielleicht einen Augenblick wankt); und sie sollte lange wanken, viel wanken, stark wanken (denn heim-

Digitized by Google

lich macht doch dies allein die Luſt der Frau am Theater aus), dann aber ſtrahlend ſiegen (damit die Männer ſich ſchämen), und zwar nicht bloß aus Tugend (die nicht mehr in ſolchem Kredit und übrigens ſelbſtverſtändlich iſt), ſondern aus irgend einem ganz beſonders überraſchenden Motiv, das wieder einmal die Würde der Frauen recht beweiſen würde. Dies alles war Ihnen klar und es handelte ſich alſo bloß um zwei Dinge: um jenen Jupiter und um dieſes Motiv. Jener gelang Ihnen, indem Sie den Liebhaber der Frau zum Höchſten machten, was Sie zu vergeben haben: zum jungen Dichter. Aber auch dieſes dachten Sie klug aus: nicht Tugend iſt es, was Candida bei ihrem Manne hält, und nicht irgend ein bürgerlich enges, irgend ein romantiſch vages Gefühl, auch nicht die Kraft dieſes Mannes, nein, gerade ſeine Schwäche vielmehr: weil er ſie braucht, liebt die Frau ihn mehr als den jungen, der es vielleicht verwinden und vielleicht auch ohne ſie leben können wird. Shaw, Bernard, Ire! Ich beneide Sie! Wie müſſen Sie ſich gekrümmt und gebogen haben, als Ihnen dieſer infernale Einfall kam! Die Frau bleibt bei dem, der ſie nötig hat; an ſich ſelbſt denkt doch keine, ſie ſind ſchon ſo! Couſin, kannſt du noch? Und Sie ſahen im Geiſte die naſſen Wangen der verzückten Damen vor ſich, die leiſe nicken würden: Ja, der kennt uns, das iſt ein Dichter, der kennt uns genau! Und lachend ſchliefen Sie an jenem Abend ein und lachend wachten Sie am nächſten Morgen auf: ſo gut wird ſich bei Ihrem Stücke keiner mehr unterhalten. Und richtig fielen Ihnen die Deutſchen herein. Und in dieſer Laune war es, da haben Sie ſich dann damals über Ihr Stück und über uns luſtig gemacht.

Digitized by Google

Sie vergaßen nur eines, Lieber! Sie vergaßen, daß Sie der Bernard Shaw sind. Ich will Ihnen nämlich etwas verraten, was Sie gewiß überraschen wird: Sie haben viel mehr Talent, als Sie wissen. Leute von unserer Art leiden daran, daß sie zu gescheit sind. Das macht sie gegen das eigene Talent ungerecht, und da versuchen sie dann, für das Publikum zu schreiben. Aber das Talent rächt sich: es gelingt ihnen nicht. Verstellen Sie sich nur, es nützt Ihnen nichts, rechnen Sie noch so genau, es stimmt doch nie: denn hinterrücks mischt sich doch Ihr Talent immer ein. Alas, poor Yorick! Wie haben Sie sich gefreut, als Sie jenes Motiv der entsagenden Frau fanden, die nicht ihrem Herzen folgen, sondern dem Bedürftigen gehören will! Die ganze letzte Szene reiben Sie sich vor Vergnügen die Hände, ein ganzes Couplet schießen Sie los, heiliger Dumas, und Frau Candida muß reden und reden und reden, bis auch der letzte Kretin die Pointe fängt! Und dann muß es erst auch der Mann noch einmal ausdrücklich sagen: „Was ich bin, hast du aus mir gemacht durch die Arbeit deiner Hände und die Liebe deines Herzens. Du bist mein Weib, meine Mutter, meine Schwester — du bist die Summe aller Liebesmöglichkeiten in meinem Dasein!“ Und noch nicht genug, dann muß sie noch feierlich den jungen Dichter zum Abschied fragen: „Bin ich Ihnen auch Mutter und Schwester, Eugen?“ Und bengalisch steht nun das Weib triumphierend da! Und Sie freuten sich tückisch! Aber indem Sie sich freuten, kroch Ihnen leise Ihr Talent in Ihre Feder und diese schrieb am Ende noch einen kleinen Satz: „Die Gatten umarmen sich, aber das Geheimnis in des Dichters Herzen, das kennen sie nicht.“ Da stutzt man.

Digitized by Google

Das hält einen auf. Das versteht man nicht gleich. Und so denkt man zurück, geht alles noch einmal durch und nun fällt einem erst allmählich hier ein kleines Wort, dort ein anderes auf und sie verbinden sich und schon dämmert es und plötzlich erinnert man sich, daß über dem Kamin die heilige Marie aus Tizians „Himmelfahrt" hängt und daß der Autor, indem er Candida zum ersten Mal charakterisiert, ausdrücklich sagt: „Ein kluger Beobachter würde, sie betrachtend, mit einem Mal erraten, daß, wer immer das Bild der „Marie-Himmelfahrt" über ihren Kamin gehängt hat, ein seelisches Band zwischen den beiden Frauengestalten geahnt haben mag, obwohl niemand, weder ihr Mann noch sie selbst, eines Gedankens fähig wären, der sie mit der Kunst Tizians in Zusammenhang brächte." Und da hat man es jetzt plötzlich.

Mein lieber Herr, schwindeln Sie doch nicht: Ihr Stück ist wirklich gut! Man merkt es nur nicht gleich, das ist Ihr Trick: so sehr nämlich, als ein anderer sich plagt, um zu zeigen, was er will, quälen Sie sich, Kollege, es zu verstecken ab. Denn jenes ist doch gar nicht das Motiv der Candida, Sie tun nur so. Diesen höllischen Spaß: Ihrer würdig, daß eine Frau, erotisch, also durch die tiefste Macht der menschlichen Natur angezogen, sich versagen soll: aus Rücksicht, aus Takt sozusagen und für eine hübsche Pose, foppen Sie uns doch nur vor. Nein, das hat sich Ihre Psychologie nicht gefallen lassen. Wenn Candida, statt mit dem lockenden Knaben in die weite Welt zu rennen, bei ihrem Manne bleibt, so ist es der Instinkt des gesunden Weibchens, der sie hält. Nicht weil der Mann gut ist, nicht weil er sie braucht, nicht weil er ihr leid tut — Herr,

Digitized by Google

halten Sie uns für brave Kinder, denen man mit Fabeln kommen muß? Sondern sie bleibt, weil sie mit der Genialität, die Frauen in Berufssachen haben, sogleich begreift, daß sie niemals das Weib für den anderen sein kann, für den Dichter: denn dieser ist größer als sie, er wird das erkennen, und dann ist der Zauber aus. Das ist „das Geheimnis in des Dichters Herzen". In der germanischen Welt hat das Weib nur so lange Macht über einen Mann, als er es wie ein höheres Wesen, fast eine Heilige fühlt: Candida, das ist: die Schimmernde, die Fleckenlose, die Reine, das ist der Himmel, das sind die Sterne, das ist das ewige Licht. Und diese Candida? Kein Zweifel, daß auch sie eine Heilige ist. Es fragt sich nur, in welchem Himmel. Es gibt einen ersten Himmel und einen zweiten Himmel und so fort bis zum siebenten Himmel. Im siebenten Himmel, Shaw, das wissen Sie, da sind nur die Dichter allein, und aus dem siebenten Himmel muß die Frau sein, vor der Ihr wunderbarer Marchbanks einmal knieen wird wenn es denn schon sein soll, daß ein Dichter jemals kniet. Aber Ihre liebe Candida ist aus einem tieferen Himmel. Weniger alpin. Weit unter tausend Metern. Gutbürgerlich bewohnte Region. Da ist sie die Heilige, die das germanische Männchen braucht. Da schimmert sie. Für die Morells nämlich, für die braven Leute, die Fabier sind, Tugenden predigen und Sonntags die soziale Frage lösen. Da gehört sie her. Und daß sie das weiß, darin so durchaus germanisch, als es die beiden Männer in ihren Gefühlen für das Weib sind, das gibt ihr einen Zug, der einfach sublim ist. Erschrecken Sie nur nicht, denken Sie lieber einmal ruhig darüber nach, Sie finden es dann gewiß auch.

Digitized by Google

Es wäre nur billig, wenn Sie sich jetzt gleich meine sämtlichen Werke kaufen würden, um sie genau (langsam!) zu lesen. Es gibt da nämlich auch manches, was ich gern endlich einmal erklärt haben möchte. Dies, lieber Vetter, erwartet ganz bestimmt

Ihr herzlich ergebener

Hermann Bahr.

* * *

Diese breite, sinnlich frohe, voll tönende Candida, ein Evchen Pogner, das nur ein bißchen Ibsen gelesen hat, liegt dem zierlichen, glitzernden, geistreich zuspitzenden, eiligen, recht französischen Fräulein Petri eigentlich gar nicht. Kutschera, immer der Wirkung gewiß, wenn er resolut seine grundehrliche Natur unmittelbar ausdrücken darf, gibt den sonoren Pastor, der seinen inneren Menschen mit dem Basse des predigenden Moralisten deckt. Herr Birron, der sich immer mehr als ein vortrefflicher Schauspieler zeigt, gewandt, behende, frisch, voll Temperament, sehr intelligent und von einer hohen künstlerischen Zucht, die er wohl Berlin verdankt, hat nur eines nicht: jenen schwärmerischen Zug inneren Adels gerade, der dem jungen Marchbanks wesentlich ist. Um so merkwürdiger, wie nahe trotzdem alle drei ihren Rollen zu kommen wissen, mit einer besonnenen Entsagung, der es schließlich gelingt, doch die Linien des Stückes anzudeuten. Auch Fräulein Wallentin ist so klug, eine zu billigen Wirkungen lockende Charge mit angenehmer Mäßigung zurückzuhalten, und die Herren Jensen und Höfer fügen sich diskret ein. Diesen sorgsamen Be-

Digitized by Google

mühungen ist es zu danken, daß das Publikum, oft befremdet, manchmal schon recht ungeduldig und, was es gar nicht mag, selbst über seine Gefühle für die Figuren im ungewissen, doch seine gute Laune nicht verlor.

Kettenglieder.

(Ein fröhliches Spiel am häuslichen Herd in vier Aufzügen von Hermann Heijermans. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 19. November 1904.)

Vor dreißig Jahren ist Pancras Duif noch ein armer Teufel gewesen, hoch oben auf Dächern mit dem Hammer schuftend. Dann hat er mit ein paar ersparten Groschen eine Schmiede aufgemacht. Keine angenehme Erinnerung. Eine Frau und vier Kinder und die verfluchten Sorgen, Tag um Tag, die einen nicht schlafen lassen, Nacht für Nacht, die einem das Fleisch vom Leibe reißen! Die Frau hat auch nichts zu lachen gehabt. Wenn der Gerichtsvollzieher kam, um mit der Pfändung zu drohen, da standen sie sich manchmal wie die Bestien gegenüber und gleich ging es los, um ein Wort, ein schiefes Gesicht, einen zerbrochenen Teller; immer Krakeel im Haus, Lärm und Prügel. Nein, das war kein Leben, für ihn nicht und für sie nicht. Dann starb sie. Wieder heiraten? Aber wer nimmt denn einen armen Witwer mit vier kleinen Kindern? Er hat es versucht. Aber sie lachen einen aus. Sie bedanken sich schönstens, eine solche Schmutzwirtschaft in Ordnung zu bringen. Er hat es allein tragen müssen. Das wird einem nicht leicht, wenn man noch jung ist und einen gesunden Körper hat. Es sind oft verfluchte Stunden ge-

Digitized by Google

weſen. Stunden, in denen er heulte, weil er kein Weib hatte. Den Kopf dumpf und den Leib krank vor Enthaltung. Oft nachts von ſolcher Gier gequält, daß er aufſtand, um den glühenden Kopf unter die Pumpe zu ſtecken, daß ihm die Augen brannten, die Schläfen klopften daß es ihn vor ihm ſelber ekelte, bei ſeinen Kindern, die ſo ruhig, ruhig, ruhig in derſelben Stube ſchliefen. Nun, zuletzt geht es doch, es geht ſchon. Und im Geſchäft iſt es auch gegangen. Nicht bloß durch ſeinen Fleiß; er hat ſich tüchtig gerackert, aber er war auch ſchlau; immer die Augen auf, um keinen guten Zug zu verſäumen. Spekuliert. Und er hat auch Glück gehabt. Damals, der Krach des Eiſenſyndikats in England, vor zehn Jahren — hei, das hat ihm manche Tonne Gold gebracht. Und immer in die Höhe, bis aus der kleinen Schmiede eine große Fabrik geworden iſt: „die Kette", Firma Pancras Duif. Das war einmal ſein Traum. Und jetzt iſt es erreicht. Jetzt iſt der reiche Pancras Duif, der Stolz der ganzen Stadt, wie ein kleiner König. Nun ſollen aber die Söhne daran. Er hat ſich genug geſchunden. Sollen die zeigen, was ſie können. Er ſpannt jetzt aus. Nicht als ob er müd' wäre, wenn er auch manchmal ein bißchen kränkelt. Er ſtellt doch mit ſeinen ſiebenundfünfzig Jahren immer noch ſeinen Kerl. Gut konſerviert, wie Büchſengemüſe. Aber da will er nun auch was davon haben. Er hat ſich's ehrlich verdient, nun ſoll ihm das Leben ſchmecken. Die Kinder ſind verſorgt: Henk leitet die Fabrik, Jan iſt Makler, Toon, der Student, gaukelt in der Welt herum, Coba hat einen Bauunternehmer geheiratet, es kann ihnen nicht fehlen. Und ihm macht es Spaß, ihnen zuzuſehen, die natürlich

Digitized by Google

glauben, alles viel beſſer zu verſtehen. Beſonders Henk, der die Fabrik nun im modernen Stil führt, mit großen dicken Büchern, wahren „Prachtbibeln“, wo alles aufgeſchrieben wird, was der Alte im Kopf gehabt hat; italieniſche Buchführung nennt man das — es macht dem Alten einen rieſigen Spaß. Und der Bauunternehmer auch, Dirk, der Mann der Coba; der will wieder zeigen, was er für ein Spekulant iſt: jeden Moment ein anderes Projekt, und der Alte kann dann zahlen. Aber es macht ihm Spaß. Wenn es notwendig wird, dreht er ſchon den Daumen zu. Sonſt hätten ſie ihn freilich ſchon längſt kahl gefreſſen, denn da iſt der eine wie der andere: Geld, immer nur Geld! Und da hilft auch einer dem anderen, wie heftig ſie ſich ſonſt auch untereinander zanken. Aber ihm macht das alles Spaß. Er hat das gern, wenn es unter den Menſchen ſo recht durcheinander geht. Wenn ſein Bruder Hein, der eine ältere Frau geheiratet hat — ich wünſchte, ſagt er, ich könnte von ihr „abheiraten“ — mit ihr tobt, daß die Fetzen fliegen, oder wenn ſich die kleine Elsje, ſeine Enkelin, von ihm einreden läßt, daß die Kühe gerade wie die Hühner Kinder kriegen, und ſich nun wünſcht, einmal eine Kuh auf Eiern ſitzen zu ſehen, dann biegt er ſich vor Vergnügen. Es gibt zu luſtige Sachen im Leben. Wenn man es nämlich ſo gut hat, wie er jetzt. Beſonders ſeit die Marianne da iſt.

Marianne iſt die neue Wirtſchafterin. Eine famoſe Perſon. Kein Loch mehr in ſeinen Strümpfen, kein Stäubchen auf den Möbeln. Und kochen! Jeden Tag denkt ſie was anderes aus; ſolche Sachen mit franzöſiſchen Namen, die er ſich gar nicht merken kann. Überhaupt gebildet!

Digitized by Google

Spielt Klavier, kann Französisch, und man muß nur das Wirtschaftsbuch sehen, diese Handschrift, wie sie nur das große „S“ macht, kein Maler kann das besser. Und sparsam wie die Hölle; Blumenkohl, vier Köpfe für zehn Cent, und das Fett von den Hühnern nimmt sie morgen zum Schmorfleisch. Und rechnen! Daß einer schwach werden kann! Wieviel ist siebenunddreißigmal hundertdreiundfünfzig? Da steht man doch da wie der Ochse vor dem Tor, aber sie macht sich so was im Kopfe. Und Augen! Er fühlt sich wie ein junger Hahn, wenn er nur diese Augen sieht. Sie wird böse, als sie das merkt. Ja, sagt er, meinen Sie, daß einem alten Bocke nicht auch ein grünes Blättchen schmeckt? Aber ihr paßt das nicht; wenn er so anfängt, da sucht sie sich lieber zum ersten einen andern Platz. Oho! Was glaubt sie denn von ihm? Er meint es ehrlich, er nimmt sie zur Frau, morgen wird das Aufgebot bestellt. Sie wehrt sich. Sie will nicht. Warum? Ist er ihr nicht jung genug? An einem Manne Ende der Vierziger hat eine Frau mehr Halt, als an so einem Hosenmatz von Zwanzig. Und er weiß doch von ihr, daß sie ein Kind hat, einen kleinen Knaben; schon aus Liebe für diesen soll sie es tun, der dann versorgt ist, nicht? Da muß sie ihm nun doch die Wahrheit sagen: er weiß, daß sie ein Kind hat, aber sie hat ihm verschwiegen, daß dieses Kind keinen Vater hat, sie war nie verheiratet, ihr Zeugnis ist gefälscht, sie hat es sich selbst geschrieben, weil man eine Witwe ja zum Dienste nimmt, eine ledige Mutter nicht. Er muß lachen, das gefällt ihm, das ist ein feiner Kniff, wie er solche wohl in seinem Geschäfte auch schon gemacht hat. Und er reicht ihr die Hand hin: „Komm! Du hast noch

Digitized by Google

keine Stunde Glück in deinem Leben gekannt, ich auch nicht.“ Sie gehören zusammen.

Man kann sich denken, wie das auf die Kinder wirkt, als sie erfahren, daß sich der Vater mit der Wirtschafterin verlobt hat. So eine Schande von so einem alten Manne! „Und das Geld, das man zu erwarten hat, kann man sich auf den Buckel schreiben.“ Da muß die Familie etwas tun. Es ist ja doch sonnenklar, daß er verrückt ist! Anders wäre es ja auch gar nicht zu erklären. Und nun erinnern sie sich erst: er ist ihnen schon die ganze letzte Zeit oft recht seltsam vorgekommen. Er macht so sonderbare Späße. Und dem Dirk hat er aus einem Zigarrenladen telephoniert, daß er heiratet. Hat das je ein vernünftiger Mensch in einem Zigarrenladen getan, wo jeder hören kann, was man telephoniert? Und der kleinen Elsje hat er neulich erzählt, daß die Kühe auf Eiern sitzen wie die Hühner! Und dem Dirk hat er Geld für ein Projekt verweigert, bei dem eine halbe Million zu verdienen war! Kein Zweifel, um den armen Vater steht es schlecht. Man muß sich an einen Arzt wenden. Es gibt doch Psychiater!

Und der Psychiater findet sich. Es findet sich immer ein Psychiater. Und der Alte erfährt, daß seine Kinder entschlossen sind, ihn für wahnsinnig zu erklären, aus Angst für ihr Geld. Und er erfährt, daß die Papiere seiner Braut aus dem Schranke gestohlen worden sind. (Der Student ist empört: er hat nicht gestohlen, Teufel auch, er ist kein Schuft, es war ein Zufall: er hat sich eine Zigarre anstecken wollen, dadurch ist er dahinter gekommen, und nun, da er es einmal weiß, was das für eine liederliche Person ist, kann er doch den Alten nicht ins Verderben rennen

Digitized by Google

lassen.) Und er erfährt, daß seine Kinder Mariannen mit der Polizei drohen, weil sie ihr Zeugnis gefälscht hat — wenn sie nicht verzichtet. Und sie verzichtet. Sie geht wieder ins Elend hinaus. Er aber bleibt im Elend zurück. Nun ist er für die Kinder wieder der liebe, gute Papa. „Was bist du doch für ein Engel," schmeichelt seine Tochter, „für ein durch und durch verständiger Engel, ein herrlich vernünftiger Engel, daß du das Frauenzimmer weggetan hast, daß du an deine Kinder gedacht hast; dafür kriegst du zehn Küsse." Er aber stößt sie weg: Laß mich allein.

Dieses wunderbar starke Stück, durch die breite Sicherheit seiner Gestalten und die beherrschte Leidenschaft seiner Entrüstung stark, wirkt weniger als des Dichters „Hoffnung", deren Ton doch manchmal wirklich bis zur Macht des Père Goriot anschwillt. Vielleicht nur, weil die letzte Steigerung ins unmittelbar Tragische fehlt. Der alte Pancras und Marianne, beide haben ja einen tiefen Zug tragischer Verblendung. In der Welt herumgestoßen, kennen sie sie noch immer nicht, wie ja dies eben das Wesen der guten Menschen ausmacht, sie niemals zu kennen. Es wäre darum in ihrer Natur, nicht nachzugeben, weil sie nicht glauben können, daß dies menschenmöglich ist. Der Vater nicht, daß ihn seine Kinder ins Narrenhaus einsperren können. Marianne nicht, daß vor Gericht für eine Fälschung gelten kann, wodurch doch niemand betrogen worden ist. Und nun müßten sie erleben, daß der Vater, der Psychiater ist ja da, wirklich durch seine Kinder ins Irrenhaus kommt und Marianne, der Richter läßt sich finden, ins Zuchthaus. Das Stück ist zu wahrhaft groß angelegt, als daß es uns,

Digitized by Google

ſtatt in tragiſcher Wut, mit einer trüben Verbitterung entlaſſen dürfte.

Den Pancras ſpielt Herr Höfer vortrefflich. Mag man anfangs den Humor breiter, ſaftiger, derber wünſchen, mag man am Ende einen aus der Tiefe quellenden Ton vermiſſen, mag ihm im Heiteren und im Ernſten das Letzte fehlen, man muß doch die vollkommene Technik, den hohen Verſtand, den Geſchmack dieſes durch ſeine Mäßigung doppelt wirkſamen Schauſpielers bewundern. Fräulein Wallentin kommt mit ihrer guten Routine der Marianne bei, die man von der Nieſe ſehen möchte. Sonſt ſind noch Fräulein Hofteufel, Herr Jenſen, Herr Ruſſeck und Herr Raeder zu nennen.

1905

Freiwild.

(Schauſpiel in drei Akten von Arthur Schnitzler. Im Deutſchen Volkstheater aufgeführt am 28. Januar 1905.)

Es war 1897. Prinz Alonſo und Herr Eugen Brüll hatten ſich noch nicht gegen das Duell erklärt. Noch galt es darum nicht für ritterlich, feig zu ſein. Auch hatte ſich die neue Literatur mit ihren Zweifeln und ſpöttiſchen Fragen noch der Soldaten nicht bemächtigt. Wenn der Offizier auf der Bühne erſchien, war es als Zierde der Nation oder doch des Salons. Dem Major von Tellheim verwandt oder Veilchenfreſſer und Reiflingen. Noch hatte ſich Hartleben nicht erdreiſtet, noch drohte kein Beyerlein und Bilſe. Da begab es ſich, daß ein junger Dichter,

Digitized by Google

schon vom ersten Ruhm gestreift, aber unzufrieden mit sich selbst, hochmütig gegen sich selbst, und darum nach großen Entschlüssen begierig, die seiner Kraft mehr abzufordern hätten, als sie bisher ihm gewähren konnte, zudem von jener leichten Schwermut gerührt, die uns betört, wenn wir uns zum ersten Mal von den süßen Mädchen und den Spielen der Liebe trennen, weil wir da nämlich noch nicht wissen können, daß es doch niemals ein Abschied für immer ist — in dieser zugleich melancholisch entsagenden und doch heftiger, als er noch jemals einen Trieb in sich vernommen haben mochte, zum Ernst des Lebens, zum Wirklichen hin, zu den großen Mächten des Daseins gedrängten Stimmung des unruhigen jungen Dichters begab es sich, daß er an das Verhältnis des Offiziers in unserer heutigen Welt geriet. Ich denke, er hatte einen Kater; so fing es wohl wahrscheinlich an. Wir sind dann immer sehr gekränkt wenn wir eines Tages, erwachend, gewahren, daß irgend ein liebes kleines Mädchen doch nicht das ganze große Leben ist; und verargen ihr das sehr und rächen uns, indem wir uns plötzlich nun auf die „Probleme" werfen, zu denen uns erfahrene und reife Freunde doch schon immer geraten haben. Ihre Erfahrung, ihre Reife ist freilich meistens zuletzt wohl eigentlich mehr nur ein leiser Neid, sie können uns nicht töricht glücklich sehen. Und wer später, in Gefahren, durch Leiden, aus Freuden, wirklich reif geworden ist und den wahren Sinn des Lebens erfahren hat, merkt erst, daß ihn vielleicht das dümmste kleine Mädchen Tieferes lebendiger lehrt, als es die Lösung der höchsten Probleme vermag. Dazwischen aber, in der leeren Pause von verlangender Jugend zur erfüllenden

Digitized by Google

Männlichkeit hinüber, kommt es uns riesig gescheit vor, den „Problemen“ zu dienen, worunter die ernsten Menschen alles verstehen, was gerade zu dieser Zeit in den Beziehungen der Menschen und ihrer gesellschaftlichen Ordnung wankend und fragwürdig und verbesserlich geworden ist. Wenn sie freilich weniger ernst, aber dafür mit der menschlichen Natur vertrauter wären, würden sie begreifen, daß ihr von außen her niemals zu helfen ist, sondern, wie Vetter Hamlet sagt, aus „des Herzens Herzen“ allein, und daß es darum doch eigentlich, um die Sehnsucht der Menschheit zu heilen, nur ein einziges Problem gibt, nämlich: ihren Geist und ihr Gemüt so durch Erschütterung aufzutreiben, daß ihr die Gewalt, jede Form der Gewalt, ganz unerträglich und alles, was bisher Ordnung hieß, unmöglich, aber auch entbehrlich wird. Bis aber einer erst dahin gekommen ist, dies an sich selbst zu begreifen, flickt jeder gern eine Zeit an den „Fragen der Gesellschaft“ herum.

Das hat auch Schnitzler durchmachen müssen und daher hat sein Stück eine so merkwürdige Haltung. Etwas sehr Entschlossenes nämlich, dem man doch leise den inneren Zwang anhört. Wie wenn jemand sehr eindringlich von einer Sache, deren Wichtigkeit er sich nachdrücklich vorstellt, sprechen will, aber sich sehr zusammennehmen muß und Mühe hat, dabei zu bleiben, weil er sich insgeheim immer an nähere Gedanken verliert, die stärker sind. Er beißt sich auf die Lippen, um sich nicht merken zu lassen, wie zerstreut er ist: denn dieses ganze Stück ist nur aus dem Verstande geholt, in seiner Tiefe weiß er nichts davon, da bereiten sich still schon die schönen Erfüllungen seiner Reife vor. Wozu vielleicht auch noch etwas anderes kam.

Digitized by Google

Mir will scheinen, als ob ich heraushören würde, wie gern er als junger Mensch im Burgtheater gesessen ist. Die Luft des alten Burgtheaters haucht mich hier an und in manchen Szenen wird mir fast, als ob sie mir die Hände des Herrn Hartmann entgegenstrecken würden. Was uns gefällt, steckt uns unwillkürlich an; was auf uns wirkt, dem möchten wir gleichen, und so wird, gar in bildsamer Jugend, unsere innere Form durch äußere Gewohnheit oft mehr als von unserem Wesen bestimmt. Wir merkten es selbst ja damals kaum, aber unwillkürlich nahm der Geist der jungen Leute von 1890 doch immer die Gebärden des alten Burgtheaters an, dieser sehr auserwählten, aber recht abgekühlten, niemals ganz natürlichen, immer hochanständigen, gezügelten Kunst, die so höflich war, immer artig an den Zuhörer zu denken. Sie benahm sich stets, wie man tut, wenn im Zimmer ein großer Spiegel ist: man verleugnet sich ja deswegen nicht, man bleibt natürlich, aber doch anders natürlich, als man ist, wenn man sich nicht sieht. Man weiß dann eben von sich, wie man wirkt, und wenn man sich auch nun deshalb erst recht anstrengt, ungezwungen zu sein, so wird es doch nur eine herablassende Ungezwungenheit, die jede wahre Vertraulichkeit einsamer Gedanken entfernt. Herablassend, leutselig, immer wie ein hoher Herr, der einmal im schlichten Jägerrocke unter das gemeine Volk geht, war diese Kunst des alten Burgtheaters und davon drang etwas in jedes Gespräch jener jungen Leute von 1890 ein und ein bißchen ist davon noch am „Freiwild“ hängen geblieben. Schauspieler, die in der Kulisse stehen, um das Stichwort zu erwarten, pflegen sich dann, auf das Zeichen des Inspizienten, plötzlich einen Ruck zu geben,

Digitized by Google

der förmlich ihre ganze Natur zu spannen und zu strecken scheint. Das ist es, was ich an diesem Stücke manchmal zu spüren glaube: wie sich der Dichter einen Ruck gibt. Es ist schon der Schnitzler, aber ein gespannter, gestreckter, der den Kopf zurückwirft und sich ein bißchen auf die Zehen stellt. Und ich spüre daran erst recht die ganze Kraft und Schönheit seiner späteren Entwicklung, die keine Mahnung des Inspizienten mehr braucht und nicht mehr vor den Spiegel tritt.

In der Literatur wird „Freiwild" bleiben als das erste Soldatenstück unserer Zeit. Hartleben hat später durch sehr feines Detail, das er sehr geschickt an eine wasserblaue Handlung band, stärker gewirkt und Beyerlein hat es dann zum groben theatralischen Effekt gedreht. Ich meine übrigens, die Serie ist noch nicht aus, es wird noch mancher kommen, weil das Thema noch nicht erschöpft ist: in ihrem letzten Wesen ist die Existenz eines Soldaten in unserer Zeit noch nicht getroffen worden. Unsere Zeit verlangt von jedem, der in der gesellschaftlichen Ordnung als Mitregent leben will, daß ihm diese zur zweiten Natur werden muß. Die Bestimmung des Soldaten verlangt von ihm, immer für den Moment bereit zu sein, in welchem die bürgerliche Ordnung plötzlich wieder aufgehoben, die zweite Natur wieder zerrissen wird. Zu ihrem Schutze, um nicht von jedem Feinde umgerannt zu werden, braucht sie Männer von einer Art, die unter ihrem Schutze doch eigentlich gar nicht gedeihen kann. Damit aus einem Menschen ein guter Bürger werde, müssen in ihm eben jene Kräfte vertilgt oder doch verkümmert werden, die den guten Soldaten machen. Je menschlicher einer ist, je gütiger und gerechter,

Digitized by Google

je mehr Herr über unsere tierische Wildheit, ein desto schlechterer Soldat wird er im Kriege sein. Und je verwegener, leidenschaftlicher, grausamer er sich in der Schlacht bewähren wird, desto schwerer wird er sich in die bürgerliche Ordnung finden können, deren Verteidigung aber dann schließlich doch wieder der Sinn seiner ganzen Existenz ist. Der große Reiz, den der soldatische Beruf noch immer für viele hat, besteht wahrscheinlich darin allein, daß es zu diesem Berufe gehört, auf ein Zeichen aus aller Ordnung ausbrechen zu können und wieder zum ungezähmten Urmenschen zu werden, den uns Erziehung, Kultur, Gesetz verleugnen lehrt. Es wird vom Soldaten also eigentlich verlangt, daß er auf Kommando jetzt zum Urmenschen, jetzt zum Staatsbürger werden kann. Und wenn ich mir einen nachdenklichen und mit sich aufrichtigen Menschen denke, dem dies bewußt würde, so wäre das wohl ein rein tragischer Fall, der seinen Dichter verdiente.

Die Aufführung ist im einzelnen ungewöhnlich gut. Vor allem wirken Kutschera und Jensen durch eine merkwürdige Kraft, die die etwas lehrhaften Sachen, die sie mitunter räsonierend zu sagen haben, persönlich zu beleben weiß. Dann Fräulein Erl durch ihren wunderhübschen Ton, der nur leise zuweilen noch ein bißchen unfrei klingt. Kramer, als Karinski, ist in der Haltung vortrefflich, aber er bleibt der Figur die Wildheit, den Zug zum Abenteuer, die Falte vom gebornen Croupier schuldig. Sonst ist noch Herr Höfer zu nennen, mit dem ergötzlichen Armeedeutsch, das er dem Leutnant Vogel gibt. Die Wirkung war stark: wie in einer Volksversammlung klatschten die Leute den verwegenen Reden der gesunden Vernunft begeistert zu.

Digitized by Google

Ja siehst du, Arthur so geht's: vor acht Jahren, als du sie schriebst, sind es Frechheiten gewesen, die man dir gar nicht verzeihen wollte, und jetzt sind's schon Wahrheiten für die kompakte Majorität geworden, und noch zehn Jahre, und es werden Banalitäten sein, hoffentlich, gegen die sich dann eine neue Jugend wieder ingrimmig empören muß — das ist der Lauf der Welt.

Rat Schrimpf.

(Komödie in fünf Akten von Max Burckhard. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 13. April 1905.)

Schon Niebuhr hat gesagt, die Freiheit beruhe auf der Verwaltung mehr als auf der Verfassung. Vom älteren deutschen Liberalismus ist das dann eifrig nachgesprochen worden, freilich eher instinktiv aus dumpfen Gefühlen als aus klaren und sicheren Begriffen der Verwaltung, zu welchen es ihm doch an jeder Anschauung fehlte. Er konnte sich nur an die Schilderungen der englischen halten, die Lothar Bucher und Gneist mitgebracht hatten, in der verlockenden und bald überall geläufigen, aber, wie wir jetzt aus dem Buche des Dr. Josef Redlich über die „Englische Lokalverwaltung" wissen, durchaus unzulänglichen Darstellungen. Erst Josef Redlich hat das Geheimnis der englischen Verwaltung erschlossen, die, indem es ihr gelang, sich von der Macht der Krone beharrlich abzulösen und gegen die Macht der Krone durchzutrotzen, ein vollkommenes Organ der nationalen Bedürfnisse geworden ist. Sie ruht auf der uralten, „elementaren", überall an die natürlichen und örtlichen Verbände der Bürger gefügten Rechts- und

Digitized by Google

Gemeinschaftsordnung, die bei uns vom Feudalismus zertrümmert wurde, dort aber, durch ein lebendiges Gefühl des Volkes erhalten, von den Königen zuerst gegen den Feudalismus noch bestärkt, die Kraft gewann, jeden Versuch der königlichen Gewalt, die, erst einmal durch sie sicher geworden, später nun auch sie zerbrechen wollte, gelassen abzuschlagen, bis zuletzt, in eben der Zeit, da der Krone vom Parlament die Gesetzgebung entwunden wird, auch aus ihr der königliche Wille völlig verschwindet. Es scheint, daß unsere Politiker nicht lesen können: sie hätten sonst aus diesem Buche, dem die Strenge der Wissenschaft doch allen Reiz einer künstlerischen Darstellung läßt, erkennen müssen, woran es unserer Verwaltung fehlt. Diese dient der staatlichen Gewalt. Sie wird von der staatlichen Gewalt regiert, die englische durch das nationale Bedürfnis. Freilich gibt auch unsere das nationale Bedürfnis vor, aber mit einer fortwährenden heimlichen Angst, dieses könnte, wird es erfüllt, wodurch ja das Volk erstarkt, irgend einmal der staatlichen Gewalt gefährlich werden. Indem unsere Verwaltung also das nationale Bedürfnis so weit erfüllt, als es unabweislich ist, um zu verhüten, daß es sich sonst, unbefriedigt, gegen die staatliche Gewalt kehrt, wird sie niemals die Sorge los, wie sie wohl das Bedürfnis, dem sie öffentlich zu dienen scheint, heimlich doch vielleicht zu hemmen vermöchte. Wozu noch kommt, daß bei uns die staatliche Gewalt, um sich des Adels zu versichern, mit dem sie nicht fertig geworden ist, das Abkommen getroffen hat, sich seiner Versorgung anzunehmen, einer materiellen und einer idealen Versorgung, mit Einkünften und mit Ehren, indem sie ihm alle wichtigen Posten der

Digitized by Google

Verwaltung gleichsam als Pfründen zuweist. Friedjung sagt einmal von jenem „Grafenministerium“ des Belcredi, es habe die Vorstellung gehabt, „daß sich der Staat und die Aristokratie decken“. Der Adel hat diese „Vorstellung“ noch immer. Indem es nun unserer Verwaltung nicht gelang, unabhängig von der staatlichen Gewalt zu werden, indem ferner die Verwaltung zugleich dem Adel zur Versorgung zugeteilt wurde, für den sich die staatliche Gewalt noch immer mit der Macht der paar großen Familien deckt, indem sie also zugleich das Organ der nationalen Bedürfnisse sein soll, als welches allein ja schließlich jede Verwaltung zuerst entsteht, sofort aber auch ein Organ der staatlichen Furcht vor den nationalen Bedürfnissen wird und zudem an ein Personal ausgeliefert ist, das es als seine Gebühr, als ein geschichtlich durch seine Verdienste um die staatliche Gewalt erworbenes Privileg ansieht, sich dafür vom Volke aushalten zu lassen, ist die Verwaltung bei uns jene merkwürdige Anstalt geworden, die, halb Polizei, halb adeliges Kasino, dem Österreicher das tiefe Grauen vor der „Behörde“ anerzogen hat. Er traut ihr nicht, sie ihm nicht. Er erschrickt, wenn er vor sie gerufen wird. Sie ist gereizt, wenn er sich doch einmal an sie wenden muß. Und beide wünschen sich nur, nichts miteinander zu tun zu haben.

Hat man dies einmal begriffen, so wird man gegen den einzelnen viel milder, wie denn Einsicht in Zustände immer geduldiger gegen ihre Menschen macht. Der einzelne kann daran nichts ändern. Es wird gewiß in unserer Verwaltung anständige Leute geben. Mehr als der Argwohn unserer erbitterten Bevölkerung glauben mag. Es

Digitized by Google

nützt nur nichts, sie richten nichts aus, die Verhältnisse sind stärker. Und allmählich sehen sie das dann ein und geben es auf. Mancher aus Eigennutz, um besser fortzukommen, mancher auch bloß aus Müdigkeit, weil es doch keinen Sinn hat, daß gerade nur er allein immer anders sein soll, und weil es ja doch nichts nützt. Das „Beamtentum", hat Burckhard einmal gesagt, „ist ein Würger: es tötet Menschen und setzt Schemen an ihre Stelle, Schemen voll Unvernunft und Haß, wo Verstand im Kopfe, Menschlichkeit in der Brust geherrscht haben. Unendlich vieles läßt sich gegen die Wählbarkeit der Beamten, für die Wichtigkeit fachlicher, dauernder Schulung sagen — und doch, es sollte einer nicht länger als drei Jahre lang, und dann erst wieder nach Jahr und Tag, Inhaber einer öffentlichen Macht sein dürfen! Um seiner selbst willen. Nur die wenigsten sind dem gewachsen." Burckhard hat dies an dem Grafen Lamezan gezeigt, der durchaus eine Natur, froh und stark, doch innerlich am „Beamtentum" verdarb, sich nach und nach völlig verlierend, bis aus dem Menschen schließlich ein „guter Beamter" geworden war. „Deren," sagt Burckhard, der es ja wissen muß, „gibt es drei Kategorien: Da ist einmal der „gute Beamte" unterster Güte, das ist der Beamte, für den die Paragraphe, die Gesetze, das Um und Auf seines Beamtentums sind, der sich mit juristischen Deduktionen eine Meinung über den wahren Inhalt und die richtige Anwendung seiner Paragraphe bildet und nun, ohne nach rechts und links auf Menschen oder Verhältnisse zu sehen, nach seinen Paragraphen administriert und judiziert, mögen Existenzen vernichtet werden, mag der Blödsinn triumphieren, mag

Digitized by Google

der Staat, die Welt in Fransen gehen. Dann kommt der „gute Beamte“ zweiter Güte, dem die Institutionen alles sind, dem die Gesetze und ihre Auslegung nur Mittel sind, die staatlichen und kirchlichen Autoritäten, die den Staat und die Kirche und die „Gesellschaft“ erhaltenden Ideen zu stützen und zu schützen, und der, wenn dieser höhere Zweck es erheischt, die Paragraphe biegt und dreht und bricht — soweit es ihm nötig erscheint. Und dann ist noch der „gute Beamte“ erster Güte, der Mann, dem die maßgebenden Personen, die „Chefs“, alles sind und dem die Gesetze nur der erforderliche Apparat sind, den jeweiligen Willen der jeweiligen Vorgesetzten zur Ausführung zu bringen.“

Wie nun aus einem netten braven Menschen, ohne daß er es selbst merkt, eigentlich nur durch Ermüdung, indem er unwillkürlich nach und nach den anderen angepaßt wird, ein „guter Beamter“ entsteht, das ist das Thema der neuen Komödie. Rat Schrimpf ist von bürgerlicher Herkunft. Man braucht ja doch auch solche: für die Arbeit. Er nimmt es mit seinem Amte sehr genau. Er hat entbehren und entsagen gelernt, er kennt die Freuden des Lebens kaum, aber verlangt sie sich auch gar nicht: die innere Freude, das Rechte zu tun, ist ihm mehr, „das Rechte oder doch das, was er für das Rechte hält, was nach dem Gesetze, an das er nun einmal gebunden ist, ihm als das Rechte erscheinen muß; und diese innere Freude daran, unabhängig zu sein, alles, was man tut, umsonst zu tun, ohne Lohn, frei von jeder Beeinflussung durch Freunde oder Vorgesetzte, frei von Liebe und Haß, die ist auch etwas und gewährt vielleicht mehr Glück,

Digitized by Google

jedenfalls vielmehr Befriedigung als all das, auf was man hat verzichten zu müssen, um zu ihr zu gelangen". Er wird damit seinen Vorgesetzten natürlich bald unbequem. Er kommt in den Ruf, gern die anderen ein bißchen zu „giften", was ja bei uns das Wort für jeden ist, der sich vermißt, die Ruhe der allgemeinen Korruption zu stören. Der Statthalter, bei dem er dient, merkt bald, daß er ihn nicht brauchen kann: er lobt sich ihn also weg, ins Ministerium hinauf. Und nun versucht man, ihn hier einzufangen. Zunächst durch seine kleine Frau, was ja meistens das sicherste Mittel ist, da Frauen ganz unbefangen in die Welt sehen, durch Begriffe von Ehre oder Recht wenig behindert; sie haben darum alle bald los, daß es nicht gilt, anständig zu sein, sondern klüger ist, anständig zu scheinen. Die Freundin des Ministers macht sich also an die kleine Frau Schrimpf, um durch sie den unbeugsamen Rat allmählich umzubiegen. Aber er widersteht. Die erste Versuchung ist abgeschlagen. (In einer Szene, nebenbei bemerkt, von solcher Anmut und wienerischer Laune, wie ich in der ganzen heutigen Literatur kaum eine zweite weiß.) Und er widersteht auch der nächsten Versuchung: eine niedliche Schauspielerin bietet sich ihm zu einem „kleinen Seitensprung" an, wenn er sich dafür, in einer Angelegenheit ihres Geliebten, etwas vom Gesetz abhandeln läßt. Er widersteht. Er widersteht immer, er bleibt sich treu, es gibt keinen Vorteil, der ihn verführen könnte, seine Pflicht zu verraten. Und dann verrät er sie schließlich aber doch. Ohne jeden Vorteil. Ganz dumm, ohne das Geringste davon zu haben. Ohne dem Minister einen besonderen Gefallen zu tun, oder seiner Frau, oder

Digitized by Google

irgend einem lockenden Mädchen — für nichts. Bloß weil er müde geworden ist. Weil seine Nerven es nicht mehr aushalten, immer und ewig mit den Kollegen herumzustreiten. Weil die Kollegen ihm so lange zureden, daß er endlich nicht mehr die Kraft hat, immer wieder Nein zu sagen. Es geht ihm fast, wie armen jungen Mädeln oft, die gern anständig bleiben möchten. Ein Verführer bietet Geld, das Mädel widersteht. Ein anderer ist ein hübscher Kerl, das Mädel verliebt sich in ihn, aber es widersteht. Es widersteht jahrelang. Um dann oft plötzlich auf einen zu fallen, der kein Geld hat, der nicht einmal nett ist, den es kaum liebt. Ohne Grund. Bloß weil das Mädel müde geworden ist. Weil es seine Kraft aufgerieben und erschöpft hat. Weil es nur schon endlich einmal Ruhe haben will. Aus schlechten Nerven eigentlich. Vielleicht ist die Anständigkeit wirklich nur eine Frage der Nerven. Bei den Mädeln, wie bei den Männern. Vielleicht möchten die meisten lieber anständig sein; sie halten es nur nicht aus, es strengt sie zu sehr an. Der Spießbürger, der von Korruption hört, denkt immer gleich an Bestechung durch Geld. Aber das ist wirklich die kleinste Gefahr für unsere Verwaltung. Man braucht meistens gar kein Geld dazu. Es geht billiger. Das Beispiel der Kollegen genügt. Täglich und täglich sehen, wie die anderen sind — wer behält da die Kraft, anders zu bleiben? Und warum denn auch? Wozu denn auch? Es nützt ja doch nichts, ein einzelner kann es nicht ändern. So macht einer den anderen klein und schlecht, einer wird am anderen matt. Und der Unterschied ist vielleicht nur, daß der eine davon etwas hat, und der andere nicht. Der Anständige ist

Digitized by Google

vielleicht nur der Dumme. Nicht bloß in der Bureaukratie.

Den Schrimpf gibt Herr Höfer in seiner vorsichtig zurückhaltenden Art, der es vielleicht nur ein bißchen an Farbe fehlt. Ein Komiker hätte die Figur drastischer nehmen können, aber wie Herr Höfer dafür dieses langsame Versinken, ja förmliche Zergehen eines Charakters zeigt, das ist vortrefflich. Vortrefflich auch seine kleine Frau, das muntere Fräulein Erl, das sich gestern ins Herz des Wiener Publikums geplaudert hat. Und vortrefflich die Damen Schuster, Wallentin und Fasser, die Herren Kramer, Kutschera, Jensen und Birron. Der Autor konnte denn auch schon vom zweiten Akte ab für den Erfolg danken, der gleich sehr herzlich begann, nach dem dritten Akte sehr stürmisch war, dann ein klein wenig nachließ, um nach dem letzten fast zu einer Demonstration zu werden.

Die Juden.

(Schauspiel in vier Aufzügen von Eugen Tschirikow. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater von der Berliner Truppe Carl Meinhards am 15. Juni 1905.)

Ein niedriges Zimmer in einem Keller. Links geht es zur Wohnung, rechts ist der Laden des alten Uhrmachers Leiser Frenkel. Drüben hört man den Lärm streitender Stimmen. Vorn sitzt Frenkel an der Arbeit, mit Schloime, seinem Gehilfen. Und die beiden reden. „Nein," sagt Leiser, „nein, Schloime! Ich werd' es nicht mehr erleben, meine Augen werden es nicht mehr sehen! — Aber vielleicht werden meine Enkel oder Urenkel wieder nach Palästina

Digitized by Google

kommen." Und der junge Schloime seufzt: „Das gebe Gott, Reb Leiser!" Und Leiser weiter: „Und sie werden endlich ihre eigene Heimat haben, wie jeder Mensch!" Und Schloime wieder: „Das gebe Gott, Reb Leiser!" Und Leiser: „Und ich . . . ich werd' hier bleiben, auf fremder Erde! . . . Vielleicht bringt dann jemand aus Palästina eine Handvoll heilige Erde mit und wirft davon auch auf mein Grab." So reden diese zwei, und man spürt gleich: sie reden es alle Tage, müssen es reden, jeden Tag, denn kein anderer Gedanke kann in ihnen sein, davon leben sie. Beide. Der alte Leiser, der in seinem Leben dreimal alles verloren hat und dreimal sein Leben wieder angefangen hat. „Wie eine Biene hab' ich tropfenweise den Honig aufgesammelt. Und wenn in meinem Bienenstock genug Honig war, dann haben sie mir ihn zerstört und alles, was drin war, herausgenommen." So wie es mit Hiob geschah: Da kam ein großer Wind von der Wüste her und fegte alles weg. Und ebenso Schloime, der freilich noch zu jung ist, um ein rechter Jude zu sein: „Man hat dich noch zu wenig geprügelt," sagt Leiser. Aber es fängt schon an. Er erzählt: „Als ich gestern früh über den Markt ging, da hat mich ein Betrunkener im Genick gepackt und mir einen Hieb versetzt . . . ich hab' ihm ja gar nichts getan — ich ging nur so. . . . Und als ich dann davon lief, da warf einer mit einem Stein nach mir! . . . Gott sei Dank, der Schuft traf mich nicht! . . . Es war ein großer Stein! . . . Was hab' ich denn getan?! Ich ging nur so . . ." Und er weiß es doch längst: sie haben ihm ja seine Mutter getötet, damals in Wilno, als die Verfolgungen waren. Darum sitzen die zwei und reden nur

Digitized by Google

immer davon, an der Arbeit, und denken an den Tag, von dem es heißt, daß, wenn Meſſias kommt, daß alle Juden, die in verſchiedenen Ländern wohnen, in Polen, bei uns, in Amerika, in Afrika und in England und überall, alle unter der Erde nach Paläſtina ziehen werden. Aber indem ſie ſo ſitzen und ſo reden, dringt der Lärm von Streitenden her, von Leiſers Kindern und ihren Freunden. Er hat einen Sohn, dem es lieber iſt, Boris zu heißen, als Boruch, wie ihn der Vater nennt, und hat eine Tochter, Lija, und die beiden hätten lernen ſollen, um es einmal beſſer zu haben, aber man hat ſie von der Univerſität fortgejagt, „wegen Beteiligung an Unruhen". Das kommt davon, wenn der Menſch zu klug wird. Das iſt ein großes Unglück, ſagt Leiſer. „Wenn der Menſch ſehr klug wird, iſt es ebenſo ſchlimm, wie wenn er ein Dummkopf wäre. . . . Dann fängt er an zu glauben, daß er klüger als Gott ſelbſt iſt." Boruch glaubt nicht mehr, daß die Juden noch einmal nach Paläſtina kommen werden, er ſagt, daß das alles Märchen ſind. „Ja, es iſt ein großes Unglück, ſeine Kinder ſo klug werden zu laſſen, daß ſie an dieſe Märchen nicht mehr glauben. Es iſt ein großes Unglück, denn wenn der Jude an dieſe Märchen nicht mehr glaubt, dann hört er gar bald auf, Jude zu ſein." Boruch und Lija ſind auch in der Tat eigentlich keine Juden mehr, ſie fühlen nicht mehr jüdiſch, ſie möchten aus allem dieſem heraus. Wie Lija dem Zioniſten Nachmann, der ſie liebt, den auch ſie einſt zu lieben glaubte, während es doch nur Dankbarkeit war, Dankbarkeit für den Lehrer, der ihr „den breiten Horizont des Lebens" erſchloſſen hat, wie ſie dieſem, nach zwei Jahren aus der Reſidenz zurückgekehrt, bekennt: „In

Digitized by Google

dieſen zwei Jahren hab' ich vergeſſen, daß ich eine Jüdin bin! Ich hatte ſo viel gute Menſchen um mich her, Nachmann, denen es gleich galt, ob ich eine Jüdin bin oder keine. . . . Das Leben floß voll und reichlich dahin, und ich Dürſtende trank mit vollen Zügen. . . . Als ich hieher fuhr und auf dem ſtaubigen Wege wieder einen Juden in ſeiner Tracht erblickte, fuhr ich zuſammen. . . . Er ging in Pantoffeln, weißen Strümpfen und einem langen Rock . . . gebückt, hager, mit einem großen ſilberweißen Bart. . . . Ich ſah ihn an und mir war es plötzlich, als ſähe ich ein altes, halbzerfallenes Haus verödet und verlaſſen vor mir, in dem ich einſt, vor langer, langer Zeit, als Kind gelebt habe." Dem Bruder iſt es nicht anders ergangen, er hat ſich einen neuen Talmud gefunden: Marx. Und darin eine neue Sehnſucht, neue Hoffnungen, neuen Glauben. Und neue Freunde, die nicht mehr fragen, zu welcher Nation einer gehört, die überhaupt nur noch zwei Nationen kennen: „Die eine arbeitet viel und ißt wenig, die andere arbeitet wenig und ißt ſehr viel!" Die auch „nach Hauſe" wollen, aber nicht in irgend ein Jeruſalem der Vergangenheit, ſondern in das Haus der befreiten Menſchheit. Die begriffen haben, „warum der eine Menſch den andern an der Kehle würgt", und von denen darum keiner mehr ein Ruſſe oder Pole oder Jude, ſondern jeder nur noch einfach ein Menſch ſein will. Seitdem kann er an die Wiedergeburt ſeines Volkes nicht mehr glauben, weil er jetzt einen höheren Glauben hat: an die Wiedergeburt der ganzen Menſchheit. Und wenn jener Zioniſt an das Wort des Propheten Sacharia mahnt: „Zu der Zeit werden zehn Männer aus allerlei Sprachen einen jüdiſchen Mann bei dem Zipfel

Digitized by Google

ergreifen und sagen, führe uns nach Jerusalem!", so hält er es jetzt mit seinem Freunde, dem jüdischen Arbeiter Iserson, der dem Schwärmer entgegnet: „Es ist schon in Erfüllung gegangen. . . . Der Prophet ist gekommen! Alle Verfolgten aus allen Stämmen, in Scharen folgen sie Marx nach! Mögen die Blinden und Tauben warten, bis man sie nach Jerusalem führen wird."

Aber dann ist noch ein anderer Jude da, Doktor Fuhrmann, Arzt, breit, behaglich, satt, gut gekleidet, schwere Zigarren schmauchend, für den das alles, der Sozialismus der einen wie der Zionismus der anderen, im Grunde nur Neurasthenie, nur Hysterie ist. Es kommt nicht viel dabei heraus, als höchstens „nur ein blind verfehltes Leben und verpfuschte Karriere". Recht töricht von Juden, „für die es ohnedies nicht viel Karriere gibt". Den Sozialisten sagt er: „Ich kann es nicht verstehen, wie ihr jungen Herren euer Leben einzurichten gedenkt! Ihr wollt auf fremden Grund bauen . . ., daraus wird aber nichts werden! Denn wenn es euch auch gelingt, etwas aufzubauen, etwa eine Scheune des allgemeinen Wohlergehens, dann wird man euch, den Juden sagen: Fort vom fremden Boden! Und so wird es kommen, daß ihr wieder nichts haben werdet; nicht einmal diese Scheune! . . . Ihr jungen Herren verschafft euch zum zweiten Mal ägyptischen Städtebau, dem wir seinerzeit glücklich entronnen sind . . . dank der Liebenswürdigkeit des Moses!" Und den Zionisten sagt er: „Ich glaube, daß der Zionismus eine gesunde Strömung in dem Leben unserer Juden ist. Es bringt, sozusagen, in unser nationales Selbstbewußtsein ein paar Tropfen Wiedergeburt hinein. . . . Ich glaube aber nicht

Digitized by Google

an die Verwirklichung des idealen Endzieles des Zionismus. Das ist genau so eine Utopie, wie der Sozialismus. Man muß das Leben innerhalb des Möglichen . . . und des Realen einzurichten suchen." Und erklärt ihnen auch gleich, wie er sich das denkt, dieses Leben eines Juden innerhalb des Möglichen und des Realen: „Wir dürfen nicht vergessen, daß wir, die Juden, sogar auf der Höhe unserer politischen Macht, nur eine religiös-nationale Aggregation waren. Ohne unsere Religion sind wir keine Nationalität! . . . Ein gebildeter Jude verliert mit seiner Religion seine Nationalität. Das ist das Gesetz der historischen Evolution des jüdischen Volkes. Unser Judentum ist nur durch die Religion stark. Wer von den gebildeten Juden kann sich aber religiös nennen? Ich kenne keinen, bin nie einem solchen begegnet! An einem solchen gibt es dann bald nichts Jüdisches mehr. Vielleicht nur der Akzent — über den alle lachen, der eine unerschöpfliche Quelle für die russischen Witzbolde ist. — Was bleibt nun unter diesen Umständen zu tun? Es wird verlangt, du sollst dich taufen lassen: laß dich taufen! — Bald geschehen! Man spottet in deiner Gegenwart über die Juden: lach auch du! denn es ist unvernünftig zu weinen. Der arme Jude muß Hungers sterben: sieh also, daß du reich wirst! denn der Jude mag ebensowenig sterben, wie jedes andere vernünftige Geschöpf. Dann, wenn du reich wirst, werden sie sich vor dir, dem Juden, bücken und du, der Jude, wirst über sie lachen. . . . Das ist die ganze Logik des Lebens!" Das ist seine Art, sich „anzubauen", auf sicherem Grunde: gehaßt wird nun einmal jeder Jude, aber dem Reichen schadet kein Haß.

Digitized by Google

Worte, Worte, höre ich nun gegen das Stück sagen, nichts als Worte die ganze Zeit, es wird immer nur geredet, nichts geschieht, bis ganz zuletzt der wütende Pöbel, durch Nachrichten aus Kischinew verhetzt, in das Haus dringt, um alles, Sozialisten und Zionisten, Juden und auch den Christen, der sein geliebtes Mädchen retten will, mörderisch zu zerschlagen. Worte, nichts als Worte. Aber in diesen Worten steht das ungeheuere Leid dieses alten Volkes und sein ewiges Schicksal steht darin. Und sie kommen manchmal, rauchend von Blut, so tief herauf und dringen manchmal, brennend von Scham, so tief hinein, daß einem vor der Menschheit graut. Worte, so beladen mit uralter Schuld, daß sie vor Zorn stark und groß wie Taten werden. Eine Szene ist da, zwischen Lija und dem armen jungen Christen, der sie liebt, wo sich in diese stille Liebe sogar das Mißtrauen der verfeindeten Rassen schleicht und jedes Wort des einen im Ohr des anderen so verdreht, daß sie sich nichts mehr sagen können, ohne sich zu quälen. Des Menschen tiefstes Leid, daß jeder doch immer einsam bleibt und keiner je zum anderen hinüber kann, wird hier mit einer wilden Gewalt aufgerührt, vor der man im Tiefsten erschaudert.

Die Bearbeitung von Rudolf Bernauer, in der das Stück hier gegeben wird, geht sehr geschickt auf das Theatralische los, wobei sie freilich das Geistige bisweilen grausam verstümmelt. Die Darstellung war anfangs merkwürdig furchtsam, als traute sie sich gar nicht recht heraus. Sogar Reicher als Leiser in den ersten Akten. Im letzten wuchs er dann freilich zur stärksten Wirkung empor. Neben ihm sind Herr Forest, dem der Dr. Fuhrmann wieder zu einer

Digitized by Google

durchaus lebendigen und persönlichen Figur wird, und Herr Bernauer zu nennen, der als Boris den gewaltsamen und doch unsicheren Ton eines entwurzelten Menschen eigentümlich rührend trifft. Seltsam war das Publikum. Auf der Galerie freilich mit Leidenschaft dabei; es hätte am liebsten wie in einer Volksversammlung gleich mitgespielt. Was Spöttern vielleicht naiv, mir aber viel natürlicher scheint, als das leise Sträuben unten im Parkett, wo man, statt sich mit dem Autor zu entrüsten, eher gegen ihn verstimmt war. Der letzte Akt mit seiner tosenden Kraft riß durch Reichers jähe Macht freilich auch diese scheu Widerstrebenden hin.

Rosmersholm.

(Schauspiel in vier Akten von Henrik Ibsen. Neu inszeniert im Deutschen Volkstheater am 21. September 1905.)

Hebbel der Letzte, Ibsen der Erste. Hebbel das Ende, Ibsen ein Anfang. Hebbel das Gesetz, Ibsen die Freiheit. Moralisten sind beide. Auch Ibsen noch, immer von der Frage verfolgt, was wir sollen, und unfähig den Menschen hinzunehmen. Aber er zweifelt doch schon und wo die Natur feindlich auf das Gesetz stößt, ist er für sie, während Hebbel sich immer zum Gesetz stellt. Dieser weiß auch, wie viel das Gesetz zerstört, an Mut, an Schönheit, an Kraft. Daß es den Menschen klein und brüchig und mürbe macht. Daß es ihn entmenscht oder, wenn sich die menschliche Natur in ihm wehrt, zerbricht. Nur scheint ihm dies gerade der eigentliche Sinn der Welt, die so gemacht sei, daß sie nur das Mediocre zulassen kann, und

Digitized by Google

dem Untergange alles Ungemeinen, dem Untergange der vollkommenen Tugend („Genofeva“), dem Untergange der vollkommenen Schönheit („Agnes Bernauer“), sieht er zustimmend, fast beifällig zu, ja, man muß sagen, daß er daran eine tückische Freude verrät. Das sittliche Gesetz und die menschliche Natur sind ihm unvereinbar. Er bewundert diese, wenn sie sich gegen jenes empört. Ja, solche Empörung ist für ihn das Schönste, was die Welt zu zeigen hat. Nur zweifelt er nie, daß es immer gegen die Natur enden muß. Daß das Gesetz am Ende stärker ist. Und daß dies notwendig und recht und das eigentliche Wesen der für ihn eben durchaus tragischen Welt ist. Unheimlich, wie er sich im Grunde Gott denkt: als einen, der sich eben das heimlich wünscht, was er nicht will. Der das Gesetz will, aber mit einer stillen Liebe für jeden, der es bricht. Der die Sehnsucht in den Menschen legt, groß und stark und schön zu leben, aber dann den Tod darauf setzt. Denn das sittliche Gesetz ist für Hebbel durchaus göttlich, mit aller ewigen Macht bewehrt (er steckt noch ganz in der politischen Romantik), und jede menschliche Natur, die sich nicht verleugnen und verengen lernt, ist ihm schon eine tragische Schuld. Aber inzwischen wächst ein anderes Geschlecht auf, das es dem Gesetze nicht mehr glaubt, göttlich zu sein. Es zweifelt. Es fragt. Es horcht. Und es findet, wie veränderlich das „ewige“ Gesetz ist, Menschenwerk, durch Menschen entstehend, mit ihnen vergehend. Und so findet es, daß nicht die menschliche Natur dem sittlichen Gesetze zu folgen hat, sondern das Gesetz vielmehr der Natur. Ibsens Geschlecht. Denn das ist Ibsens Tat: er entgöttert das Gesetz. Wunderschön hat Kerr einmal

Digitized by Google

gesagt: „Ibsen ist Luzifer. Sein ganzes Werk ist im Grunde das eines Engötterers. Das Werk dieses schönen und traurigen und starken Engels, der „Gegenschöpfer" sein will." Er hätte nur, um alles zu sagen, hinsetzen müssen, daß Ibsen nicht fertig wurde. Darum wirkt Hebbel als der Stärkere, weil er am Ende der alten abgeschlossenen Welt steht; und so rollt er sie noch einmal auf. Aber Ibsen ist unser Anfang. Nein, kein „Gegenschöpfer" selbst. Aber einer, der es will. Und der einer neuen Menschheit den Mut und den Trotz gibt, es zu werden.

Schon die kleine Nora sagt: „Ich muß herauskriegen, wer recht hat, die Gesellschaft oder ich." Ihr ist das Gesetz nichts Göttliches mehr, sie stellt ihr eigenes Gefühl gegen das Gesetz. Gefühl und Gesetz, das ist anfangs Ibsens Problem. Wer hat recht? Ihr sagt, so soll der Mensch sein, und seid anders! Das geht durch seine ganze Jugend, die überall nur auf Einigung drängt, Einigung des Lebens mit dem Denken. Wie Nietzsche einmal an Burckhardt schrieb: „Ich habe den Punkt erreicht, wo ich lebe, wie ich denke!" Was wirklich wie das Motto des ganzen Ibsen klingt. Unser Elend: daß die Menschen, durch das Gesetz verhalten, ein äußeres oder inneres Gesetz, anders leben müssen, als sie denken und fühlen. Unsere Sehnsucht: so leben zu können, durchaus nur so, wie wir denken und fühlen. Was soll uns das entgötterte Gesetz? Menschenwerk, das Menschen ändern können, wie sie es schufen: nach sich selbst, durch ihr Gefühl. Aber da stößt Ibsen auf die Frage: Wie, wenn einer kein sicheres Gefühl hat? Denn auch das Gefühl ist nicht „göttlich", ist nicht „ewig", wandelt sich mit den Menschen, schwankt auf und ab, entgleitet.

Digitized by Google

Und wie, wenn, was das Gefühl des einen bejaht, durch das Gefühl des anderen verneint wird? Brauchen wir dann nicht doch erst recht wieder ein Gesetz, das entscheidet? Und wer schützt das Gefühl gegen ein feindliches anderes? Hier setzt der Glaube Ibsens ein, der Glaube an die Macht großer und guter Menschen, die bloß da zu sein brauchen, um durch ihre Nähe schon, durch ihren bloßen Anblick, jeden, der neben ihnen lebt, nach sich umzuformen, zu sich aufzubilden. Ein Glaube. Unbeweisbar wie jeder. Aber, auch wie jeder, dem Gläubigen unmittelbar gewiß: nämlich durch innere Notwendigkeit. Wird einem Menschen gewiß, daß etwas sein muß, damit er lebe, so hat man ihm damit schon bewiesen, daß dieses ist. Dieses neue Geschlecht kann nicht leben als nur in vollkommener innerer und äußerer Freiheit, es kann nicht. Sieht es nun ein, daß Freiheit nicht möglich ist als nur durch eine von den großen und guten Menschen aus die Welt nach ihnen bildende Macht beschützt, so glaubt es an diese. Freilich eine Religion. Ibsens Religion. Mit der sublimen Heftigkeit und Wildheit aller Religionen.

So wirkt Rosmersholm. Religiös. Wie ein heftig und verzückt ausgestoßenes Kredo. Aber nicht zum Himmel auf, sondern über die Erde hin: hier soll jetzt der Himmel werden. Ohne Gewalt, durch die Macht allein, die das bloße Dasein großer und guter Menschen hat. „Adelsmenschen" nennt sie Ibsen hier, was mich immer ein bißchen stört, weil mit der Zukunft Namen der Vergangenheit nicht stimmen können. Aber wir wissen ja schließlich, was er meint. Wir denken uns wohl auch heute solche große und gute Menschen anders, als er den Rosmer gezeichnet

Digitized by Google

hat, vor faſt zwanzig Jahren. Vor allem nicht als Prediger. Nicht als einen, der nicht lachen kann. Nicht als einen, den Schwermut und etwas wie Scheu vor ſeinem eigenen Weſen drückt. Auch als einen Erben hoher Ahnen denken wir uns ihn kaum, wir haben Argwohn gegen Erben. Viel lieber als einen, der plötzlich irgendwo aus der Tiefe der Menſchheit ſpringt, und mit ihm ſpränge die ganze Menſchheit herauf. Aber ſchließlich, auf Rosmer kam es Ibſen doch auch viel weniger an, als auf Rebekka. Er iſt wirklich faſt nur ein Abſtraktum, ein Zeichen oder wie man es nennen will, eben bloß: die ſanfte Macht der großen und guten Menſchen. Aber Rebekka. An ihr hätte ſich Nietzſche gefreut. (Nebenbei: es gehört für mich zum unbegreiflich Tückiſchen und Teufliſchen des Lebens, wenn Nietzſche wirklich, wie mir verſichert wird, Ibſen nicht gekannt hat, der doch mit Wagner und ihm den Geiſt der jetzt anfangenden Menſchheit ausgeprägt hat.) Ein prachtvoller Menſch, prachtvoll, wie er überall ganz auf ſich ſelbſt ſteht, ungebrochen, ungeknickt, ungebogen. Prachtvoll ſchlecht, in ſchlechten Zuſtänden. Prachtvoll gut, ſobald er zu ſich ſelbſt kommt, in die Freiheit. Prachtvoll, weil er die höchſte Kraft der Natur hat: die Kraft der Verwandlung. Der „Überformung", von der ſchon der brave Angelus Sileſius weiß. Die Kraft der Liebe, deren Weſen ja nur dies iſt: uns in Entrücktheit das Höchſte der Menſchheit plötzlich erblicken und uns ihm ſo nähern zu laſſen, daß wir ihm ähnlich werden. Jene hellſeheriſche Rahel hat ein merkwürdiges Wort geſagt: „Wir ſelbſt ſind uns ein Bild, und werden wir ein anderes vor uns haben, ſo werden wir anders ſein." Darin iſt das Geheimnis aller

Digitized by Google

menschlichen und vielleicht auch der tierischen Entwicklung enthalten. Und seltsam: es enthält doch auch den ganzen Fall der Rebekka. Sie ist sich selbst ein Bild, erst das aller Häßlichkeit und Wildheit, die sie in ihrer Welt erblickt; aber dann, Rosmer erblickend, will sie ihm gleichen, den sie liebt, und indem sie nun ein anderes Bild von sich, seinem gleich, in ihrer Seele hat, muß sie auch anders sein. An das tiefste Wunder alles Werdens ist hier gerührt und man spürt fast, wie den Dichter vor seinen eigenen Gesichten schaudert und er stockt. Aus Angst, ins Unbetretene, Unerforschliche zu geraten. Wird es immer unerforschlich sein? Aber vielleicht kommen Menschen nach, Ibsens würdig, und haben seinen Mut auf seinen Wegen. Und vielleicht, daß einer von ihnen dann einen anderen Rosmer schaffen wird, einen untragischen Rosmer, der mit, seiner Rebekka nicht in den Mühlbach geht, sondern lebt, weil er nicht glaubt, daß jemals eine Schuld durch den Tod geführt werden kann, sondern nur durch ein anderes Leben.

Rosmersholm ist vor fünf Jahren von den Berlinern Brahms gespielt worden, in einer literarisch unanfechtbaren, aber schauspielerisch dünnen und dürftigen Vorstellung, und vor zwölf Jahren schon im Volkstheater, mit der Sandrock, die als Rebekka von einer unvergeßlichen Gewalt und Tiefe war. Jetzt gibt diese Fräulein Wallentin, von Herrn Wallentin geführt, dem neuen Regisseur. Beide gleichen sich darin, daß ein ungemeiner Kunstverstand mit dem feinsten Gehör für die leisesten Intentionen des Dichters sie merkwürdig weit bringt, oft bis dicht an das Letzte heran. Es verdient Bewunderung, wie sie, die im Grunde

Digitized by Google

gewiß eine ganz untragische Natur ist, sich dennoch Wirkungen abzuringen weiß, denen man es gar nicht mehr anmerkt, daß sie künstliche sind, und wie er cerebral und nervös ersetzt, was ihm an ursprünglicher Leidenschaft fehlt. Sie haben sich auch beide vor derselben Gefahr zu hüten, der nämlich, überdeutlich zu werden, unersättlich im Glossieren und Kommentieren, und alles so zu verdehnen, ja manchmal fast zu zerspielen. Den Rosmer gab Herr Jensen, anfangs recht ziellos, unsicher den Ton suchend, den er erst im dritten Akt fand, dann aber immer freier und wärmer, besonders in der ersten Szene des vierten von schönster Stimmung. Als Brendel wirkte Herr Weisse stark, doch kehrt er wohl den Hjalmar darin mehr heraus, als die im Grunde tief ernste, tief traurige Gestalt will.

1905

Deutsches Volkstheater.

(„Der zerbrochene Krug" von Kleist. „Der grüne Kakadu" von Arthur Schnitzler. Am 14. Oktober 1905.)

Der alte Schauspieler Genast erzählt vom „Zerbrochenen Krug" in Weimar, am 2. März 1808: „Bei der Aufführung dieses Stückes ereignete sich ein Vorfall, der in dem kleinen Weimarschen Hoftheater noch nie dagewesen und als etwas Unerhörtes bezeichnet werden konnte: ein herzoglicher Beamter hatte die Frechheit, das Stück auszupfeifen. Karl August, der seinen Platz . . . auf dem sogenannten bürgerlichen Balkon hatte, bog sich über die Brüstung heraus und rief: „Wer ist der freche Mensch,

Digitized by Google

der sich untersteht, in Gegenwart meiner Gemahlin zu pfeifen? Husaren, nehmt den Kerl fest." Dies geschah . . . und er wurde drei Tage auf die Hauptwache gesetzt. Den anderen Tag soll Goethe gegen Riemer, der es mir mitteilte, bemerkt haben: Der Mensch hat gar nicht so unrecht gehabt; ich wäre auch dabei gewesen, wenn es der Anstand und meine Stellung erlaubt hätten. Des Anstandes wegen hätte er eben warten sollen, bis er außerhalb des Zuschauerraumes war." Man weiß auch sonst, daß Goethe in kein Verhältnis zu Kleist kommen konnte, an dem ihm „die nordische Schärfe des Hypochonders und die Gewaltsamkeit der Motive" unerträglich war. „Ich habe ein Recht," hat er einmal gesagt, „Kleist zu tadeln, weil ich ihn geliebt und gehoben habe; aber sei es nun, daß seine Ausbildung, wie es jetzt bei vielen der Fall ist, durch die Zeit gestört wurde, oder was sonst für eine Ursache zum Grunde liege; genug, er hält nicht, was er zugesagt. Sein Hypochonder ist gar zu arg; er richtet ihn als Menschen und Dichter zugrunde. Sie wissen, welche Mühe und Proben ich es mir kosten ließ, seinen „Wasserkrug" aufs hiesige Theater zu bringen. Daß es dennoch nicht glückte, lag einzig in dem Umstande, daß es dem übrigens geistreichen und humoristischen Stoffe an einer rasch durchgeführten Handlung fehlt." Und ähnlich ein anderes Mal zu Riemer, sich über die eigensinnigen und eigenwilligen Neuen von Kleists Art beklagend: „Sie meinen, außer dem Rechten gäbe es noch ein Rechtes, ein anderes Rechtes, das hätten sie. Wie wenn es außer dem Schwarzen in der Scheibe noch ein anderes gäbe, und da schießen sie denn ins Blaue." Womit er übrigens nur

Digitized by Google

das allgemeine Gefühl seines Kreises aussprach. So schrieb Fräulein v. Knebel an ihren Bruder: „Ein fürchterliches Lustspiel, was wir eben haben aufführen seh'n und was einen unverlöschbaren unangenehmen Eindruck auf mich gemacht hat, und auf uns alle, ist der „Zerbrochene Krug" von Herrn von Kleist in Dresden, Mitarbeiter des scharmanten „Phöbus". Wirklich hätte ich nicht geglaubt, daß es möglich wäre, so was Langweiliges und Abgeschmacktes hinzuschreiben. Die Prinzeß meint, daß die Herrens von Kleist gerechte Ansprüche auf den Lazarus-Orden hätten. Der moralische Aussatz ist doch auch ein böses Übel." Kleist gab das Mißgeschick selbst zu, als er in den „Phöbus" ein Fragment aus dem Stücke setzen ließ, mit der resoluten Bemerkung: „Da dieses kleine, vor mehreren Jahren zusammengesetzte Lustspiel eben jetzt auf der Bühne von Weimar verunglückt ist . . ." Er konnte nur freilich nicht ahnen, daß es dabei bleiben sollte: indem sich das Stück allmählich im stillen immer dankbarere Leser gewann, fuhr es im Theater bei den Zuschauern zu „verunglücken" fort. Eigentlich bis heute. Laube erzählt in seinem Burgtheater: „Noch in einer anderen komischen Richtung versuchte ich das Repertoire zu erweitern. In der Richtung nach Norden, möchte ich sagen. Heinrich v. Kleists „Zerbrochener Krug" gehört ganz zur nordischen Komik. — Heinrich v. Kleist stand lange auf der Senatorliste unserer großen Poeten. Man meinte, es müsse alles dafür getan werden, dem Publikum begreiflich zu machen, daß ihm einer der nächsten Sessel nach Schiller und Goethe eingeräumt werde. Ich war selbst dieser Meinung und hatte vor, alle seine Dramen in Szene zu setzen. Zuerst brachte ich den „Zer-

Digitized by Google

brochenen Krug", der hier nie gegeben worden; eigentlich ohne Erfolg. Er erschien zu nordisch, zu kalt, zu gedacht, zu abstrakt. Mehr Komik für den Denker, als für den Zuschauer. Der Unterschied unserer deutschen Landsmannschaften zeigt sich da sehr deutlich. Die märkische Landsmannschaft, zu welcher Kleist gehörte, findet das Stückchen ihrem Geschmacke zusagend, sie folgt ihm mit Behagen Döring gibt auch den Dorfrichter Adam viel zynischer, schärfer und frecher als La Roche, und die Döringsche Charakteristik entspricht dem märkischen Grundtone. Die norddeutsche Komik steht eben der Kaustik viel näher, als die süddeutsche. Aber auch im Norden mußte dieser durch die Romantiker berühmt gewordene „Krug" gestrichen werden bis auf die Knochen. Er ist viel zu breit für die Szene. Und dem Süddeutschen ist ein Körper ohne Fleisch ein mißlich Ding." In Wien hat er in der Tat eigentlich niemals gewirkt. Auch in München nicht, sogar bei Dingelstedts Mustervorstellungen von 1854 mit Döring kaum. Eigentlich also nur in Berlin, so lange Döring den Hofrichter gab. Dann auch nicht mehr. Erst neulich noch, als er im Kleinen Theater wieder versagte, hat Siegfried Jacobsohn verzeichnet, es habe sich „die über alle Begriffe herrliche Komödie seit Dörings Tode auf keiner Bühne behaupten können". Warum? Ein von allen bewundertes Stück, das überall durchfällt. Es muß doch einen Grund haben.

Laube spricht auch in seinem Stadttheater einmal über das Stück. Und da sagt er einen sehr merkwürdigen Satz: „Selbst der „Zerbrochene Krug", in den Schmidtschen Verkürzung von Döring meisterhaft dargestellt in der

Digitized by Google

Figur des Richter Adam, ist ganz selten geworden im Repertoire. Anderswo hat er nie festen Fuß fassen können, weil man seine Komik, die Komik der Voraussetzungen zu spitz fand für die Bühne. Diese Komik bringt es mit sich, daß man nachträglich lacht, im Theater aber will man auf der Stelle lachen." Dies scheint mir das Wesen der Kleistschen Charakteristik zu enthalten, welcher sich der Zuschauer, auch im Tragischen, immer erst nachher durch Reflexion bemächtigen kann, während es dramatisch ist, sie uns unmittelbar aufzudrängen. Er braucht also Schauspieler, die dem Zuschauer sogleich bringen, was ihm dieser Dichter immer erst am Ende, erst bei einer inneren Revision zu Hause gibt, indem sie vorweg aus Eigenem spielen, was er erst zuletzt durch einen langwierigen Prozeß als Resultat gewinnt. Wir haben im „Krug" immer am Ende das Gefühl: würde er uns jetzt gleich noch einmal vorgespielt, so könnten wir erst lachen. Er braucht also Schauspieler, die fähig sind, uns durch irgend eine geheime Macht, was der Dichter versäumt, gleich schon vorempfinden zu lassen, noch bevor es sich aus der Handlung ergibt, die so dramatisch ist als die Darstellung ihrer Menschen undramatisch. Tieck muß dies schon gemerkt haben. Er sagt in den dramaturgischen Blättern einmal: „Kleists Dramen geben dem Schauspieler große Veranlassung, seine Kunst zu zeigen, aber zugleich gehört es zu den allerschwierigsten Aufgaben, sie befriedigend oder auch nur so aufzuführen, daß die Absichten des Dichters nicht ganz verloren gehen. Alle diese Charaktere müssen sehr scharf umrissen werden, das Kolorit ist grell, und beides, Umriß und Farbe, verschwindet zuzeiten beinah wieder ganz, und dem Schauspieler ist

Digitized by Google

die Ergänzung, gewissermaßen die Schöpfung, unbedingt anvertraut." Deutlicher ausgedrückt: man hat bei Kleists Gestalten immer das Gefühl, daß der Dichter ihren „Charakter" eben durch den dramatischen Verlauf nur erst sucht; und wir müssen mit ihm suchen, und wenn er ihn endlich gefunden hat, ist das Stück schon aus, es endet mit seiner Entdeckung. Bei Shakespeare auch, wird man vielleicht sagen. Ja, aber anders: Shakespeare deckt im letzten Akt auf, als jetzt für den Vorstand bewiesen, was wir mit dem Gefühl schon in der ersten Szene geheimnisvoll antizipiert haben. (Worin Shakespeare wie das Leben ist, unser Leben selbst, das auch nichts anderes mit uns tut.) Und eben dies, was Shakespeare vor Kleist voraus hat, diese magische Macht, uns sogleich fühlen zu lassen, was uns die dramatische Begebenheit dann erst an den Gestalten erkennen läßt, muß diesem, wenn er wirken soll, der Schauspieler geben. Ich weiß freilich heute nur drei, welchen ich es für den „Krug" zutrauen kann: Novelli, Kainz und Girardi.

Was ich am „Grünen Kakadu" immer wieder bewundere, ist, daß er ganz unmittelbar auf uns und doch keinen Augenblick als Kostüm wirkt. Sonst sagt man sich bei „historischen" Stücken entweder: Aha, er meint uns, er hat uns nur verkleidet, aber wir sind's, uns geht es an, unser Fall wird verhandelt. (Bei Shakespeare, Goethe, Schiller immer.) Oder man weiß gleich, daß eine Vergangenheit gezeigt werden soll, mit Gedanken, die wir nicht mehr denken, Gefühlen, die uns fremd geworden sind, Menschen, die wir nicht mehr haben. Schnitzler trifft es wunderbar, beides zu verbinden: das „Echte" mit unserem

Digitized by Google

neuen Gefühl. Niemals empfinden wir das als „Kostüm“, wir sind sogleich in jene große Zeit entrückt. Wir spüren: Diese waren anders, keiner ist heute so, unser Leben hat diese Form nicht mehr. Und spüren doch ihre Leidenschaft als unsere und spüren zugleich fast einen geheimen Wunsch, ihre Vergangenheit zu unserer Zukunft zu machen. Es ist Geschichte, ja, aber lebendige, aus der noch Funken in unsere Wünsche springen.

Herr Höfer, dieser so kluge, so geschickte, nur nicht drastische Künstler, gibt den Adam sehr fein, ohne ihm freilich jene positive Komik zuzuschießen. Lustig ist die Marthe der Frau Thaller, von angenehmer Frische der Ruprecht des Herrn Birron und in die ganze Vorstellung bringt Herr Vallentin, der neue Regisseur, ein Tempo und einen Zug, die man sonst in diesem Theater nicht kannte. Man spürt seine starke Hand auch im „Kakadu“, der, von den Damen Lißl und Rischer, den Herren Kramer, Jensen und Birron vortrefflich dargestellt, das Publikum in einen Taumel und Tumult riß, wie man hier lange, lange keinen vernommen hat.

Der König Candaules.

(Drama in drei Akten von André Gide. Deutsche Umdichtung von Franz Blei. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 27. Januar 1906.)

André Gide fing ganz dicht bei Barrès an. 1891, nach seinen Cahiers d'André Walter, nannte Barrès ihn unter jenen qui tâchent à trouver du nouveau, en n'écoutant que leur personnalité. Reaktion gegen den

Digitized by Google

Naturalismus. Man wendet sich von der äußeren Welt ab; zurück zu sich selbst. Die Losung wird: la culture du moi und la gymnastique du moi. Nach der Formel des Barrès: éprouver par son moi tout ce qu'il y a d'émotion au monde. Alles andere ist zerronnen, nur uns selbst haben wir noch. Ad se ipsum. In sich schauen. Sich entdecken. Sich genießen. Gerade das besonders, worin man einzig ist. Kein Wunder, daß man dann bald allein ist. Und dann beginnt die Furcht. Dann fühlt man sich plötzlich wanken. Man will Festes, will sich anhalten. Da wurde Barrès Nationalist. Remy de Gourmont hat diese Stimmung einmal vollkommen ausgedrückt: Acquérir la pleine conscience de soi, c'est se connaitre tellement différent des autres qu'on ne sent plus avec les hommes que des contacts purement animaux: cependant entre âmes de ce degré il y a une fraternité idéale basée sur les différences, tandis que la fraternité sociale l'est sur les ressemblances. Barrès erschrak plötzlich vor dieser geistigen Bruderschaft, basée sur les différences. Ihm wurde nach der anderen bang, nach der alten, sur les ressemblances. Er traute dem Geiste nicht mehr: l'intelligence, quelle petite chose à la surface de nous-mêmes! Er stieg noch tiefer in sich hinab, zur eigenen Vergangenheit, ins Unbewußte, wo die Geschichte unserer Väter fortlebt. Je ne puis vivre que selon mes morts . . . Nous sommes la continuité de nos parents. Cela est vrai anatomiquement. Ils pensent et ils parlent en nous. Toute la suite des descendants ne fait qu'un même être . . . Celui qui se laisse pénétrer de ces certitudes abandonne

Digitized by Google

la prétention de penser mieux, de sentir mieux, de vouloir mieux que ses pères et mères, il se dit: „Je suis eux-mêmes“! Also ſich einwurzeln. Zurück zur Mutter Erde. Jeder in ſeine Provinz. Da trennte ſich der kluge Gide von ihm, alle Repliken wunderbar in einen einzigen Satz drängend, den Renan nicht feiner geſchliffen hätte: Né à Paris, d'un père Uzétien et d'une mère Normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine? J'ai donc pris le parti de voyager. Er gab zu: für die Kleinen, für die Schwachen, für die Feigen mag déracinement eine Gefahr ſein. Gut, wurzelt ſie ein! Aber: ich kümmere mich nicht um ſie. Ich frage, was den Starken frommt. J'aime tout ce qui met l'homme en demeure, ou de périr, ou d'être grand. Ich und die von meiner Raſſe ſind, wir ſuchen die Gefahr: denn ſie nur treibt aus uns, was jeder in ſich ganz allein hat, und in ihr erſt findet jeder, was darzuſtellen uns der Sinn des Lebens ſcheint: ſeine attitude nouvelle devant la vie. Mag den Schwachen bangen, wir fürchten uns nicht: wir reißen uns los, wir reiſen, nach allen Gefahren der Welt!

Und er reiſte. Nicht bloß ſymboliſch. Biskra, Algier und Weimar. Um ſein Ich allen Verſuchungen auszuſetzen. Sehr kühn. Mit einem Trotz, der faſt manchmal ein bißchen gewaltſam wirkt: ich will allein ſein, ich gehöre nur mir! Iſt er wirklich ſo ſtark?

Ich weiß es nicht. Aber eigentlich: ich traue ſeiner Kraft nicht ganz. Sie iſt mir verdächtig. Erſtens: er hat am Weimariſchen Hofe Merkwürdiges geſagt. Am 5. Auguſt 1903. Einer Einladung des Grafen Keßler folgend, des

Digitized by Google

feinſten, klügſten und wirkſamſten Kunſtfreundes, den die Deutſchen jetzt haben. Und da ſprach er: de l'importance public. Sehr geſcheite Dinge. Aber mit einer leiſen Sehnſucht nach einem wirklich verſtehenden, in einen ſicheren Geſchmack eingeſchloſſenen Publikum, das er nach einem Worte Molières die société d'honnêtes gens nennt. Glaubt er wirklich daran? Kann er es, der, wie ſein Roman „L'Immoraliste“ zeigt, erkannt hat, daß die Wahrheit etwas ganz Perſönliches iſt, daß jeder ſeine beſondere Wahrheit hat, die er nun gegen alle anderen verteidigen muß, daß es ſo viele Wahrheiten als Menſchen gibt? Gibt er ſich dann nicht auf, wenn er auf die Zuſtimmung der anderen hofft? Iſt das nicht ſchließlich auch wieder ein enracinement? Ob es nun Geſetz oder Sitte oder Geſchmack heißt: wenn einmal ein anderes Maß gilt, als welches ich in mir trage, bin ich dann noch frei? Und rein perſönlich geſprochen: Muß ich ſchon gehorchen, dann will ich es lieber dem Haufen, den er ſo haßt, als irgend einer „Elite“; und wurzelt man mich ein, dann ſoll es bei meinen Bauern ſein, lieber noch als in den Zwang höfiſcher Traditionen.

Und zweitens, was mir noch bedenklicher iſt, weil das in Weimar vielleicht nur ein Kompliment war: er ſchreibt Stücke. Kann einer Stücke ſchreiben, der verweigert, ſich einzuwurzeln? Darf einer ſagen, er ſei frei, der Stücke ſchreibt? Stücke ſchreiben heißt wirken wollen; wirken heißt gefallen; gefallen ſchmeicheln; ſchmeicheln ähnlich ſein, gleichen; wer aber dem Haufen gleicht, iſt der noch frei, iſt der noch wahr? Gide fühlt das ſelbſt, aber er will es drehen. Mit großer Liſt; in einer ſeiner Lettres

Digitized by Google

à Angèle. Ja, ſagt er, eine Komödie iſt faite pour être jouée, alſo: pour être livrée à la foule. Sie wird dem Haufen ausgeliefert und der Dichter mit ihr: der Dichter bringt ſich dem Publikum dar. Aber da widerſpricht Gide. Nein, ſagt er, umgekehrt. Et pourtant je ne peux considérer le drame comme soumis au public; non jamais; je le considère comme une lutte au contraire, ou mieux comme un duel contre lui .... duel où le mépris du public est un des principaux éléments du triomphe. La grande erreur de nos dramaturges modernes est de ne pas mépriser suffisament leur public. Il ne faut pas chercher à l'acquérir, mais à le vaincre. Un duel, vous dis-je et d'où le public sorte, et battu et content. Ich muß ſagen, daß ich das nicht glaube; oder doch nicht mehr glaube. Wir betrügen uns damit nur ſelbſt. Vaincre, das klingt ſtolz und kühn. Aber im Geiſtigen ſiegt über den Haufen nur, wer ſich ergibt. Und auf den Sieger im Theater gerade, auf den Dichter, der das Publikum bezwungen hat, ſcheint es mir zuzutreffen, daß er heimkommt, et battu et content. Wenn Gide erſt einmal einen Erfolg hat, den wirklichen großen Erfolg, wird er ſchon erfahren, daß es nicht er iſt, der „geſiegt" hat, nicht ſeine attitude nouvelle devant la vie, niemals, ſondern immer nur das, worin er den anderen gleicht, worin er gemein iſt. Was übrigens wahrſcheinlich nicht bloß vom Theater, ſondern von allen Wirkungen auf Menſchen gilt.

Den Fall des Königs Candaules kennen wir durch Hebbel. Gide läßt dasſelbe geſchehen, aber aus anderen Motiven. Hebbel ſtellt den König auf den Trotz der ei-

Digitized by Google

genen Vernunft, die, Sitte, Vorurteil, Herkommen verschmähend, nur aus sich selbst das Recht der Welt bestimmen will. Gide setzt ein anderes Motiv ein und löst es bald durch ein zweites, zuletzt noch durch ein drittes ab. Dieser König ist reich, aber er will das sehen; das eigene Gefühl, reich zu sein, genügt ihm nicht; die Lust, die Bewunderung, der Neid der anderen soll es ihm bestätigen. Er versteht den Geiz nicht, der das Gold versteckt; er wuchert damit, indem er es an die Freunde gibt und sich die Zinsen in ihrem Staunen, ihrem Prahlen nimmt. Was ganz antik gedacht ist: in der alten Welt ist keiner mehr, als er gilt, auch für das eigene Gefühl nicht. Das Glück, daß ihm die schönste Frau gehört, wird es erst für ihn, wenn man es weiß: darum muß er sie zeigen. Und nun trifft er den Gyges, einen armen Fischer, und erfährt an ihm, daß der Reiche deshalb noch nicht der Starke ist. Er schenkt und schenkt verschwenderisch, aber der Fischer bleibt traurig um sein treuloses Weib. Hier verwandelt sich das Motiv: Zum Glück gehört nicht bloß, es zu zeigen, sondern die Macht, zu beglücken; glücklich ist erst, wer glücklich macht. Das ist es, was den König treibt, die Königin dem Fischer zuzuführen. Aber schon verwandelt das Motiv sich wieder: plötzlich mischt sich ein erotischer Reiz ein. Warum schmückt ein Mann die geliebte Frau für andere? Warum will er, daß sie gefällt? Warum reizt es ihn an ihr, daß sie andere reizt? Andere von ihr erregt zu wissen, scheint ihn selbst noch mehr zu erregen. Dieser unheimliche Reiz, sinnlos wie alles Erotische, da es aus einer Region kommt, in die hinab der Verstand nicht reicht, ist es, der hier zuletzt

Digitized by Google

den Candaules bestimmt. Wie sich diese Motive allmählich enthüllen, eines aus dem anderen greift, eines sich in das andere schiebt, das zeigt die Kunst eines sehr klugen Psychologen, der sich nur in der dramatischen Form etwas gedrückt zu fühlen scheint. Er hat zu viel Geschmack, um gleich immer so deutlich zu werden, als es das Publikum gewohnt ist. Auch traut er dem Worte mehr zu, als es auf der Bühne vermag (oder das Publikum müßte erst hören lernen). So wirkt alles ein bißchen dünn, blaß, fern, und mit einer bloß gedachten Schönheit, der die Kraft fehlt, sichtbar zu werden. Und ich fürchte fast, wenn das Stück nicht von ihm wäre und er hätte das Urteil zu sprechen, er würde finden, was er einmal von den Werken Curels gesagt hat: Je ne crois pas pourtant que des telles pièces puissent durer; leur aristocratie intellectuelle nous flatte, elle fait dire aux délicats: „Que cela est bien écrit!“ precisement là où le style cesse complêtement d'être un style de rampe, sans fournir pour cela de phrases vraiment belles. . . Malgré toutes ces réserves j'aime en lui une très grande, une parfaite honnêteté artistique, une bonne foi qui, souvent, m'emouvait plus que le drame.

Den Candaules gibt Herr Kramer, dem im Kostüm niemals sehr behaglich ist; es macht ihn nervös, nichts scheint ihm dann bedeutend genug und um stark zu sein, wird er laut. Die Königin des Fräuleins Galafrès, ein bißchen monoton, findet zuletzt hieratische Gebärden, die schön sind; an sich schön, nur an ihr nicht ganz überzeugend. Rutschera spricht den Gyges mit großer Kraft und hat Momente, die auf seinen Othello neugierig machen. Das

Digitized by Google

Publikum war sehr gastlich. Gide, wie ein gallischer Peter Altenberg anzusehen, mußte sich immer wieder zeigen, zuletzt mit Blei, dem blonden Erotiker.

Digitized by Google

III

Gäste

Das Berliner Kleine Theater

1903

Kleines Theater.

(Zum Gastspiele im Deutschen Volkstheater vom 1. bis 10. Mai 1903.)

Es nennt sich „Kleines Theater", stolz bescheiden. Es ist aber jetzt das große Theater von Berlin. Es ist das Theater, welches jetzt dort in den geistigen Dingen führt und die Form entworfen hat, der sich nun allmählich erst die anderen anzupassen, nachzubilden haben werden.

Ganz behutsam ist es das nach und nach in aller Stille geworden. Im Winter von 1900 auf 1901 taten sich einige Schauspieler, die meisten vom Deutschen Theater, in einen Verein zusammen, der „Schall und Rauch" hieß und zunächst nur den Zweck zu haben schien, nachts um elf, nach den Theatern, Unsinn zu treiben. Man mag etwa an unsere berühmte Ludlamshöhle, die Castelli und Anschütz in ihren Memoiren so lustig beschrieben haben, oder an die verruchte Gesellschaft der „Finken" denken, in der sich die Schauspieler Lindau und Pohl und der Übersetzer Eisenschitz austoben. Es scheint eben schon, daß gescheite Leute

Digitized by Google

ihren eigenen Ernst nicht ertragen können, wenn er sich nicht manchmal in einer wilden Dummheit entladen darf. Neu war daran nur, daß dies jetzt öffentlich geschah und das Publikum für hohe Preise zugelassen wurde. Nun weiß man ja, welche Späße der Schauspieler liebt: sie drehen sich fast immer um sein Metier, das er für das wichtigste der Welt hält, und allenfalls noch um das einzige Verhältnis, das er im Leben ernst nimmt, um sein Verhältnis zum Publikum; oder sie beruhen auf einer der Fertigkeiten, die er beherrscht, sei es der Nachahmung von Eigenheiten, sei es der Gewalt über einen lächerlichen Dialekt; oder sie sind schließlich Parodien, weil es ihn immer reizt, einmal am Dichter, dem er sonst zu dienen hat, seine Rancune auszulassen. Von der ersten Art waren die „Szenenprobe" und die „Parkettreihe", von der zweiten der „Böhmische Fremdenführer", von der letzten die „Tetralogie der Stilarten", welche den Don Carlos zuerst an einer Schmiere, dann naturalistisch als „Karle, eine Diebskomödie", worin der Posa zum „Doktor Markwitz aus Posen" wird, ferner symbolistisch als „Carleas und Elisande, eine Gobelineske in fünf Verschleierungen von Isidore Mysterlinck", endlich wolzogenisch als „Carlequin und Carlombine, ein zum Halse herauswachsendes Überbrettl mit mehreren Unter-, Vorder-, Seiten-, Hinter-, Neben- und Zwischenbretteln" zeigte — wir haben ja diese nicht allzu stürmischen Scherze auch in Wien gesehen, als „Schall und Rauch", im Juli 1901, im Carl-Theater einige Vorstellungen gab, ohne damals besonders zu wirken. Und sie haben uns damals auch schon die heitere Figur des „Serenissimus" gebracht, in einer Bearbeitung der „Weber" durch seinen Herrn von

Digitized by Google

Kindermann, gegen die ſelbſt unſere Zenſur nichts einzuwenden hatte; ſie möchte ja vielmehr nur jedem Theater einen Herrn von Kindermann zum Dramaturgen wünſchen. Dies alles war ganz nett, man fühlte auch die Freude der Schauſpieler heraus, ſich einmal als die Herren zu zeigen, die gar nicht erſt den Dichter brauchen, doch war es ſchließlich nur immer ein Schwank, den man lachend genießt, um ihn ſogleich zu vergeſſen.

Es wurde aber bald mehr. Indem nämlich dieſe merkwürdigen jungen Leute, denen es nicht genügte, in der Früh vier Stunden zu proben und Abends drei Stunden zu ſpielen, Nachts zuſammen ihre Poſſen trieben, kamen ſie ſich geiſtig näher, als es ſonſt beim Theater geſchieht, tauſchten ihre Wünſche, ihren Ärger, ihre Sehnſucht aus, und wenn ſie ſo bis an den Morgen ſaßen, um zu planen und ſich zu beraten, fühlten ſie unter ſich allmählich aus gemeinſamen Sorgen und gemeinſamen Forderungen eine tiefe Gemeinſamkeit entſtehen, eine Wahlverwandtſchaft, eine Familie, oder wie man es immer nennen mag. Inſtinktiv geſchah mit ihnen, was bewußt einſt von Goethe, ſpäter dann noch einmal in Weimar von Liſzt verſucht worden iſt, was auch wohl jetzt wieder dem Großherzog Ernſt Ludwig von Heſſen vorſchweben mag: es gelang ihnen, ein milieu intellectuel, eine Kolonie ihres Geiſtes zu bilden. Als ein bloßes „Aggregat“, ein zufälliger Verein von Menſchen, welche ſich zunächſt nur unterhalten und den Leuten einiges Geld abnehmen wollten, hatten ſie begonnen. In der Arbeit aber glichen ſie ſich allmählich aus, ſtimmten ſich allmählich ein, bis allmählich dadurch das Aggregat zu ſeiner Form geraten war: einer

Digitized by Google

trat vor, die anderen schlossen sich an, teilten sich ab, man gliederte sich. So pflegt sich in solchen Gruppen, wir haben dasselbe ja an unserer Sezession erlebt, allmählich fast eine Art von Polis zu entwickeln, mit ungeschriebenen, aber festen Gesetzen, mit einem eigenen Willen, der mehr als die Summe der einzelnen Energien ist, mit einem besonderen Leben, das wohl die einzelnen selbst oft überraschen mag; und das Wunderbare an solchen Gruppen ist es, daß sie, zuerst bloß zu irgend einem Zweck verbunden, nach und nach in sich einen dirigierenden Geist, wie eine aus den einzelnen zusammengezogene, aber dann wieder in die einzelnen zurückwirkende Seele und ihr eigenes Pathos erzeugen. Es fragte sich nun nur noch, wie dies neue Pathos hier wohl wirken, was es aus sich schaffen würde.

Man hatte zuerst im Berliner Künstlerhause gespielt. Im Herbst 1901 richtete man sich Unter den Linden einen kleinen Saal ein. Alles ganz intim, eine winzige Bühne, ein stiller, ernster, fast ein bißchen trauriger Raum, nur für ein paar hundert Leute. Zuerst gab man noch die alten Späße. Es schien eigentlich auch nur wieder ein „Überbrettl" zu sein, freilich mit mehr Geschmack und von einer freieren Laune als die anderen. Da traten Emanuel Reicher, Gertrud Eysoldt und Rosa Bertens ein und mit ihnen wurden nun ein paar kleine Akte von Strindberg aufgeführt, das „Band" und die „Stärkere". Durch den Erfolg ermutigt, wagte man sich bald auch an Strindbergs „Rausch", dann an „Salome" und „Bunbury" von Oskar Wilde, endlich an Wedekinds „Erdgeist" und Gorkis „Nachtasyl", durchaus Stücke, welche den Direktoren für „un-

Digitized by Google

möglich“ galten, und durchaus mit einer ſo ſtarken Wirkung auf das Publikum, daß ſich ihr doch zuletzt auch die ratloſe Kritik nicht länger entziehen konnte. Was war es denn eigentlich, was hier ſo gefiel? fing man nun in den Zeitungen zu fragen an, und man fand, daß hier „Bühne, Raum, Darſtellung, Stück eine künſtleriſche Stileinheit gaben, die etwas Neues, Eigenes und vor allem ganz Unnaturaliſtiſches war“. Das „Los vom Naturalismus“, das man in den letzten Jahren überall immer verlangen gehört, ſchien hier erfüllt und die „dekorative Wirkung“ endlich gewonnen, die man ſchon immer heftiger gefordert hatte.

Es ſcheint mir aber doch noch von einer ganz anderen Bedeutung zu ſein, die man vielleicht aus der Ferne beſſer ſieht. Ich habe vor ein paar Monaten zwei Vorſtellungen dort mitgemacht, die des „Familienidyll“ und der „Kollegen“ und die des „Rauſch“. Sie ſind mir unvergeßlich: denn was ich ſeit Jahren geahnt hatte, wurde mir dort erſt endlich gewiß. . . . Es iſt jetzt gerade drei Jahre her, daß unſer junger Meiſter Olbrich und Peter Behrens zu mir kamen, um mir zu erzählen, daß ſie für die Darmſtädter Ausſtellung 1901 auch ein Theater geplant hätten, das dem „neuen Stil“ dienen ſollte. Wir waren einig, daß, was man damals in Berlin ſo hieß, die zuerſt im Reſidenztheater durch Reicher, Rittner und Jarno entwickelte, dann unter Brahm im Deutſchen Theater ausgebildete Art der Darſtellung uns nicht mehr genügen konnte. Sie hatte ſchon bei den letzten Stücken Ibſens und Hauptmanns verſagt, ſie verſagte im Klaſſiſchen ſtets, und mit Maeterlinck, D'Annunzio und Hofmannstal wußte ſie ſich gar nicht zu

Digitized by Google

helfen. Dies fühlte man schon überall, aber freilich, was eigentlich zu tun war, konnte niemand sagen. Ich schrieb nun damals meine Gedanken darüber in einem Berichte an die Darmstädter Künstlerkolonie auf, und der Großherzog, der davon erfuhr, lud mich durch Olbrich ein, sie ihm vorzutragen. Meine Meinung war, wenn es ihm in Wahrheit um eine Erneuerung unserer so verödeten deutschen Schauspielkunst sei, so müßte er sich entschließen, eine Schule, eine Art Konvikt zu schaffen, und er müsse dann zunächst geduldig abwarten, bis sich in diesem allmählich von selbst ein gemeinsamer Geist, ein gemeinsames Gefühl und damit dann auch schon ihr Ausdruck bilden würden, da „Stil" doch niemals von einem einzelnen erfunden und den anderen eingedrillt, sondern immer nur gemeinsam erlebt werden könnte. Wären aber seine jungen Leute erst einmal so weit, so würden sie dann nur noch zu ermutigen sein, nun auch einmal in ihrer Kunst dasselbe zu wagen, wodurch sich die anderen Künste erneut hatten. Die anderen Künste hätten sich nämlich erneut durch den Entschluß: nachdem sie eine Zeitlang alles, nur nicht sie selbst gewesen waren, nun endlich einmal sie selbst und nichts als sie selbst zu sein. Die Malerei, die hundert Jahre alles, Zeichnung, Dichtung, Philosophie, ja Moral, nur nicht Malerei gewesen war, entschloß sich endlich, nicht mehr zu reden, nichts mehr zu erzählen, sondern jetzt zu malen. Das ganze Wesen der Malerei, die man die impressionistische nennt, enthält der Satz: die Malerei wird wieder malerisch. So müsse denn auch bei uns der Schauspieler nun endlich zum Schauspieler werden. Goethe und Schiller haben sich verleiten lassen, um anderer Künste willen, die ihnen näher

Digitized by Google

waren, die Kunst des Schauspielers zu vergewaltigen. Statt, wie es auf ihrem Wege lag, ihn bis zu plastischen Wirkungen oder doch bis dicht an die Grenze zu führen, wo die Plastik beginnt, haben sie ihm gewaltsam die Gesetze der Plastik aufnötigen wollen, unter welchen seine ganz andere Natur verkümmern muß. Dasselbe ist seitdem der Schauspielkunst von allen Seiten immer wieder geschehen, noch zuletzt durch jenen Berliner „neuen Stil", der nichts weiter war als die vollkommene Unterdrückung der Schauspielkunst durch den Literaten, welcher nur seine literarischen Forderungen, nur literarische Rücksichten, nur literarische Wirkungen kennt. Man hat gesagt, bei Vorstellungen des Deutschen Theaters habe man oft das Gefühl, gar nicht im Theater zu sein, sondern vielmehr das Stück vom Autor selbst, mit genauester Betonung seiner feinsten Intentionen, ganz wie er es sich denkt, vorgelesen zu hören. Wobei denn doch zu fragen wäre, wozu wir denn dann überhaupt noch ein Theater brauchen, und zu entgegen wäre, daß das „Schauspiel" nicht zum Nachdenken von Gedanken, sondern eben zum Schauen, zum Anschauen von Gestalten da ist. Und so ist es mir, fuhr ich damals in meinem Berichte fort, zur Gewißheit geworden, daß wir eine wahre Schauspielkunst niemals haben werden, wenn sie sich nicht entschließt, denselben Weg zu gehen, den die anderen Künste gegangen sind. Sie muß aufhören, Plastik oder Literatur oder irgend eine andere Kunst zu sein und muß aus sich selbst zu den höchsten ihr möglichen Wirkungen entwickelt werden. Fühlt sie sich erst souverän und ist sie von allen Seiten bis an alle Grenzen vorgedrungen, an welchen sie sich mit den anderen Künsten

Digitized by Google

zusammenstoßend berührt, so bleibt nur noch übrig, sie dann noch ins Ganze aller Künste einzuordnen, mit den anderen zu verbinden und aus allen zusammen jene vollkommene Darstellung des Schönen zu gewinnen, die die Träume der Edelsten beunruhigt hat, von Richard Wagner bis auf D'Annunzios „Fuoco". Den ersten Schritt dazu haben die modernen Italiener bereits getan: ihre ungeheure Wirkung kommt daher, daß sie es zum ersten Mal gewagt haben, zunächst einmal nichts als nur Schauspieler zu sein, ihr Metier aufs äußerste zu treiben und das Mimische bis an die letzten Grenzen auszudehnen, die ihm gezogen sind. Ich habe an Novelli gezeigt, wie dieser souveräne Schauspieler, ohne es selbst zu wissen, bloß dadurch, daß er immer aus allen menschlichen Empfindungen ihren höchsten schauspielerischen Ausdruck schöpft, in allen seinen Darstellungen zuletzt immer an einen Punkt gerät, wo die mimische Wirkung unwillkürlich zur malerischen wird; und jeder erinnert sich, wie die Duse, auch indem sie in ihrer Technik an das äußerste Ende geht, oft aus der Region des Schauspielers auf einmal in eine rein musikalische Welt enthoben zu sein scheint. Holen die deutschen Schauspieler nach, was ihnen die Italiener vorgemacht haben, entschließen auch sie sich, sich resolut der mimischen Kunst anzuvertrauen, gelingt es ihnen aber dann, bewußt auszuführen, was jenen nur wie im Traume geraten ist, lernen sie bewußt die Verbindung der Schauspielkunst, einer extremsten Schauspielkunst, mit den anderen Künsten anzustreben und aus allen zusammen eine höhere neue Einheit zu gewinnen, durch welche nachher auch jeder Teil wieder vom Ganzen aus erneut werden müßte, dann erst

Digitized by Google

und nur dann werden wir eine deutſche Schauſpielkunſt haben.

Dieſe deutſche Schauſpielkunſt, die ich verwegen damals verhieß, hier iſt ſie: im „Kleinen Theater“ iſt ſie erbracht. Hier wird jedes Stück aus der Form des Dichters erſt in die des Schauſpielers umgefühlt. Hier wirkt auch die geringe Kraft, weil ſie im Ganzen ſteht und ſich vom Ganzen gehalten fühlt. Hier malt nicht irgend ein Maler ein Panorama hin, in welchem die Schauſpieler dann verwundert auf- und abſpazieren, ſondern die Dekoration ſpielt ſozuſagen mit, der Maler nimmt den Ton des Schauſpielers auf, drückt ihn durch ſeine Kunſt aus und was wir ſehen, was wir hören, ſtimmt alles wunderbar ein. . . . Reicher und Reinhardt kennt man ja in Wien. Man wird aber gerade an ihnen erſt ſehen, wie ganz anders ein Schauſpieler in ſeinem natürlichen Element wirkt, als wenn er durch den Partner, durch den Regiſſeur, durch den Maler, die jeder nach einer anderen Seite hin ziehen, immer wieder herausgeriſſen wird. Dann iſt Herr Waßmann da, vielleicht der merkwürdigſte junge Menſch, der ſeit Kainz auf einem deutſchen Theater erſchienen iſt, und Gertrud Eyſoldt, das ſtärkſte Talent, das Berlin jetzt neben der Trieſch und der jungen, noch unfertigen, aber ganz eigenen Jenny Rauch hat. Die Wiener werden vielleicht zuerſt finden, ſie ſei nicht ſehr hübſch. Ich wette aber, ſie ſpüren doch bald, daß ſie viel ärger iſt. Sie hat einen ſeltſamen, ſchwülen, faſt unheimlichen Reiz, wie ein Geſchöpf von Beardsley, und wenn man ſie ſieht, verſteht man eigentlich Wilde und Wedekind erſt.

Digitized by Google

„Nachtasyl".

(Szenen aus der Tiefe in vier Akten von Maxim Gorki, deutsch von August Scholz.)

Gorkis „Kleinbürger" haben gar nicht auf mich gewirkt, das „Nachtasyl" sehr. Beide haben doch genau dieselbe Technik und haben eigentlich auch dasselbe Wesen: durch und durch undramatisch, sich immer nur im Kreise drehend, ratlos um jeden Schritt, den die Handlung tun soll, dabei auch noch von einer ganz altväterlichen, fast einfältigen Behandlung der Figuren, die über sich immer eine Menge zu erzählen haben und sich doch niemals zeigen. Beide sind durchaus unartistisch: es ist ihnen um keine Anschauung, sondern nur um eine Tendenz zu tun. Warum machen mich jene nervös, während mich dieses ergreift? Offenbar ist mir dort die Tendenz ärgerlich oder doch gleichgültig, während ich hier so zustimme, daß ich alle Bedenken des Künstlers verliere. Dort wird uns wieder einmal das Leben in der Enge dürftiger, kleiner Familien verekelt, und man sagt sich ungeduldig: Ja, ja, es mag schon sein, aber schließlich das sehen und hören wir uns nun seit zehn Jahren an, es ist mit der Zeit schon wirklich zu banal geworden! Hier fühlen wir, wie unter ausgestoßenen Menschen, Dieben, Landstreichern, Strolchen, Verkommenen und Verdorbenen, die unsere Kultur verlassen haben, Empfindungen einer Menschlichkeit bereit liegen, die nur einen warmen Blick, ein gutes Wort braucht, um aufzuknospen, reiner und reicher als, sagen wir uns leise, fast ein wenig neidisch, als uns unsere Bildung und Sitte, mit der wir so stolz tun, jemals blühen kann. Dort sehnen

Digitized by Google

wir uns aus der Ecke verstörter Existenzen in die weite Welt hinaus. Hier ist diese weite Welt, mit dem großen Horizont der Freiheit, der wahren Freiheit, die sich auf kein Patent beruft, die gar nicht erst beschlossen und verkündet zu werden braucht, die jeder hat, der sich nur nicht mehr von den Masken des Lebens täuschen läßt. Es ist ja schließlich auch nichts Neues, es ist die Stimmung des Herzogs in „Maß für Maß“: Du bist nicht du selbst, du bist nicht stetig, denn du wechselst wundersam je nach dem Monde! Wenn man will, die alte sokratische Weisheit: Wir sind nichts, wir stellen nur vor, wir spielen alles bloß! Bettler oder König, verachtet oder gepriesen, am Ende legt jeder sein Gewand ab und es bleibt dann nur ein zitternder nackter Mensch, der friert. Wie hier der Mützenmacher Bubnow sagt: Mag sich einer von außen noch so bunt anmalen, es reibt sich alles wieder ab! Damit ist aber hier nicht bloß gemeint, wie man das in den liberalen Zeiten gesagt hat: Wir sollen nicht eitel sein auf Ruhm oder Rang! sondern hier heißt es mehr: Wir wollen auch auf die Tugend nicht eitel sein, sie hält so wenig als das Glück, sie ist da und ist weg wie der Morgenwind auf leisen Zehen. Wie schon der Oreſt bei dem Euripides, klagt hier der wilde Pepel genau mit dem nämlichen Worten: „Man kennt sich nicht aus in den Menschen! Wer gut ist, wer böse, nichts läßt sich mit Bestimmtheit sagen!“ Worauf Luka, ein alter, froher Pilger, der „weich“ geworden ist, weil sie ihn „tüchtig geklopft haben“, ihn lächelnd tröstet durch ein wunderbar mildes, gütiges und tiefes Wort, das irgend einer von den erregten Mönchen vor der Renaissance gesagt haben könnte, der heilige Franz etwa in den Fioretti, oder

Digitized by Google

auch dann später wieder mancher unserer still beglückten Mystiker, etwa der vergnügte Angelus Silesius: „Was ist da viel zu sagen? Der Mensch lebt bald so bald so . . . wie sein Herz gestimmt ist, so lebt er . . . heut' ist er gut, morgen böse." Und ein anderes Mal fragt derselbe Pepel: „Gibt's einen Gott?" Und derselbe Luka lächelt erst und schweigt, aber nachdem er sich ein wenig besonnen hat, sagt er: „Wenn du an ihn glaubst, gibt's einen; glaubst du nicht, dann gibt's keinen. Woran du glaubst, das gibt's eben." Das ist die innige Weisheit dieser Szenen, die uns so rührt, daß uns vor ihren rauhen und verwilderten Gestalten seltsam andächtig und fast bange wie in einer stillen Kirche wird. Woran du glaubst, das gibt's eben! Man hat den Menschen so lange vorgesagt, sie wären schlecht, bis sie es, immer an der Kette zerrend, geglaubt haben und es geworden sind. Versucht es doch einmal und redet ihnen ein, gut zu sein. Wenn sie es nur erst glauben, sind sie es auch schon. Hier tritt unter elende Menschen einer, der über alles lächeln und alles verstehen und alles verzeihen gelernt hat, eben jener wunderliche Greis, und er tut eigentlich gar nichts, er glaubt ihnen nur nicht, daß sie schlecht sind, und indem er mit ihnen redet und jeden anhört und jeden gelten läßt, verwandeln sie sich an ihm wunderbar, und längst ist er wieder fort, da weilt und wirkt sein Geist noch immer, und seine guten Worte, die er ihnen gelassen hat, sind mächtiger als ihre bösen Triebe. Wie wir dies im letzten Akte allmählich erkennen lernen, dies ist von einer Gewalt der Stimmung, die freilich mit Kunst nichts zu tun hat, viel eher mit Religion, aber der man doch willenlos erliegt, und leise

Digitized by Google

klingt uns im Gemüt der alte Vers jenes lieben Angelus nach:

Wie magst du was begehren? Du selber kannst allein
Der Himmel und die Erd' und tausend Engel sein.

Will ich nun aber versuchen, die ganz außerordentliche Darstellung der Berliner anzudeuten, so muß ich sie wieder mit der Technik der impressionistischen Malerei vergleichen. Indem sie nämlich eine schauspielerische Kraft neben die andere einfach hinzustellen scheinen, wie die Impressionisten die farbigen Flecke oder Punkte nebeneinandersetzen, ist es eben ihre ungemeine Kunst, daß plötzlich aus diesen vielen flimmernden Zügen ein Bild entsteht, in welchem der einzelne als einzelner, als Punkt oder Fleck, völlig verschwunden ist. Sie erreichen damit eine Wirkung, die mit den alten Mitteln durchaus nicht möglich war. Wirklich hat man noch niemals in deutscher Sprache so spielen gesehen. Nennt man einzelne, Waßmann, Reicher, die Eysoldt, so wird man eigentlich schon ungerecht: denn das Wunderbare ist, daß selbst diese drei Leistungen, jede für sich ein Prachtstück der Schauspielkunst, in diesem Ganzen doch nicht hervorragen.

„Pelleas und Melisande."

(Von Maurice Maeterlinck, deutsch von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski.)

An diesem Stücke, das man ja auch bei uns schon aus einer Aufführung in der Josefstadt kennt (durch die Sezessionsbühne im Juli 1900), sind die ersten Versuche

Digitized by Google

gemacht worden, für die poetische Darstellung wieder einen Stil zu finden. Drei junge Dichter, Maeterlinck, d'Annunzio und unser Hofmannsthal, hatten sich in den Neunzigerjahren eingefunden, welchen weder mit der hergebrachten Art noch durch die naturalistischen Mittel beizukommen war. Sie fingen an, immer stärker auf das Gemüt der Jugend ängstlich süß zu wirken und, von ihren seltsam schimmernden Gestalten tief verlockt, wurde man immer begieriger, sie ans Licht der Bühne zu ziehen. Unsere Direktoren, immer im Banne der Kassiere, wollten natürlich wieder nicht. Vereine bildeten sich, es zu wagen, mit Maeterlinck zuerst. Ja, aber wie? Wie spielt man Maeterlinck? Das wurde nun die Schulfrage der neuen Regie. Man fand nämlich bald, daß gerade, was wir an seinen Werken, wenn wir sie einsam in der Stille lasen, so heftig und fieberhaft gespürt hatten, sich bei den Aufführungen, ausgesprochen und dargestellt, völlig zu verlieren und gleichsam in der Luft zu zerrinnen schien. Es blieb ein verworrenes Stück zurück, manchmal rührend durch seinen klagenden Ton, dann wieder oft fast komisch durch wie in der Trunkenheit ausgestoßene Worte, denen doch jeder Sinn zu fehlen schien, und eigentlich sogar langweilig. Lag das an Maeterlinck selbst? Hatte er wirklich nur „für Marionetten" gedichtet? War es wirklich unmöglich, ihn mit unseren Schauspielern zu spielen? Und da begann man hinzuhorchen, was denn wohl eigentlich das Geheimnis seines schmerzlich verzückten und betörenden Wesens sein mochte. Immer waren seine Menschen von Angst geschüttelt. Sie selbst und alles um sie schien nur aus Angst gesponnen, aber freilich aus einer ganz anderen,

Digitized by Google

als uns sonst die tragischen Dichter gezeigt hatten. Wollten diese uns ängstigen, so geschah es immer von außen her, durch ein schreckliches und drohendes Ereignis, durch eine unaufhaltsam heranrückende Not oder Gefahr. Er aber hatte offenbar tief bei sich erlebt, daß, wie Novalis sagt, „das Weltall in uns selbst ist“; und darum ist uns von außen nicht zu helfen und von außen kann uns nichts geschehen. Die Freuden, die man uns bringt, die Leiden, die man uns antut, sind lächerlich gering neben jenen anderen aus uns selbst. Ja wir könnten uns über sie gar nicht freuen und könnten gar nicht an ihnen leiden, wäre die Freude, wäre das Leid nicht schon vorher in uns. Der Mörder, der auf mich lauert, könnte mich nicht ängstigen, das Mädchen, das sich mir verspricht, mich nicht beglücken, läge nicht die Angst, läge nicht das Glück in mir schon da. Wovon wir leben, wodurch wir froh uud stolz oder scheu und hämisch sind, wozu wir durch unser Dasein allmählich erst zu werden scheinen, dies alles ist seit unserer ersten Stunde schon in uns eingesenkt, wir rollen es nur auf, und unser Leben ist, daß wir gewahren lernen, was wir immer gewesen sind. Unten liegt in uns eine existence inaltérable geheimnisvoll verwahrt, von der unser Verstand nichts weiß und die doch alles, was wir leiden oder tun, was wir wünschen oder fürchten, was wir hassen oder lieben, allein beherrscht:

„Nach dem Gesetz, wonach wir angetreten,“

wie es schon im Dämon heißt. Manchen wird nun gewährt, in Momenten einer seltsamen Erregung, der „Gnade“, wie die Heiligen sagen, der schöpferischen Ekstase, der hell

Digitized by Google

sehenden Liebe oder auch einer übersinnlichen Qual, diese tief verborgene innere Welt ahnen und von ihr namenlose Bilder anzuschauen, Bilder einer ungeheuren Seligkeit oder des wildesten Schreckens. Kehren sie, bebend und triefend, aus solchen Visionen in das karge Leben des wachen Verstandes zurück, so wissen sie hinfort, daß alles, was wir zu erleben glauben, nur Trug und Blendung unserer armen Sinne, die wahre Quelle aber allein in uns selbst ist. Dies möchten sie den Menschen verkündigen und möchten ihnen sagen, was ihnen in der erhabenen Stunde erschienen ist. Aber sie können es nicht, sie winden sich und stammeln nur. Wie es schon an die Korinther heißt: „Er ward entzückt in das Paradies und hörte unaussprechliche Worte, welche kein Mensch sagen kann." Wie Dante erzählte:

Nel ciel
Fu io, e vidi cose, che dicere
Nè sa, né puo qual di lassu discende

Wie die heilige Angela von Foligno, wie der heilige Ignatius immer klagen, daß sich nicht erzählen läßt, was sie gesehen haben. Wie der Künstler verzweifelt, weil es ihm immer wieder entweicht. Wie Liebende sich nur still die Hand oder die Lippen geben, weil sie es sich doch niemals, niemals sagen können. Aber vielleicht werden die Menschen einst, wie für die äußere Welt, um sich in ihr zu behaupten und zu verständigen, nun auch für die innere, wenn sie nur erst einmal jene als Täuschung, diese als ihre Wurzel erkannt haben werden, Zeichen und Worte zu finden wissen. Dies ist es, was der junge Maeterlinck sucht: in unseren sinnlichen Worten, welche dem sichtbaren Leben entnommen sind, das unsichtbare auszusprechen. Dazu würde nun

Digitized by Google

aber ein Ton des Schauspielers gehören, der sich von der gewöhnlichen Rede so weit entfernt, als das selige Stammeln, das ängstliche Wimmern jener Gestalten von der dramatischen Rhetorik. Unsere Deklamation, die der Schauspieler in der Schule lernt, ist es unfähig. Sie will mächtiger und feierlicher prunken als das natürliche Gespräch. Hier gilt es umgekehrt, stiller und heimlicher zu werden, schattenhaft und fast wesenlos, unserer Sprache das irdische Gewicht zu nehmen und nur ihren Hauch, ihr leises Schwingen zu behalten, einen Ton aus Luft zu weben, zu flüstern, wie die Blumen blühen. Die Sada Yacco haben wir so, still verseelt, zirpen gehört und der Duse wird so die Rede manchmal zur himmlisch wehenden Melodie. Nun kommt aber noch etwas dazu: Maeterlincks sehr merkwürdige Anschauung seiner Gestalten im Raume. Es genügt nicht, ihn sprechen zu lernen, er mutet dem Schauspieler auch noch ein ganz neues Verhältnis zur Dekoration zu. Er tut nämlich als Dichter dasselbe, was eben in der Malerei geschehen ist. In der Malerei hatte man früher entweder eine Figur durch eine Landschaft „abgeschlossen" oder eine Landschaft mit Figuren „belebt", das eine oder das andere war immer „Staffage". Nun fällt aber für das Gefühl unserer Zeit der Mensch nicht mehr aus der Natur heraus, er steht auch nicht mehr in ihrer Mitte, sie ist nicht mehr ein Panorama für ihn, sondern er wird für uns mit ihr jetzt eins, er kreist in ihren ungeheuren Bahnen mit, er ist dasselbe, was das Tier, die Pflanze, der Stein, die Flut, die Wolke sind. Dieses Gefühl der Impressionisten hat Maeterlinck. Auch für ihn ist der Mensch immer nur, wie jene Maler es nennen, eine valeur: er

Digitized by Google

gilt ihm nur als Farbe oder als Ton, und wenn er Meliſanden ſchluchzend am Brunnen ſieht oder wenn Pelleas mit ihr vor der Burg in der Dämmerung auf das Meer ſchaut, dann ſpielen der Brunnen, die Dämmerung und das Meer mit, ſie ſind künſtleriſch genau ſo viel, als der Schauſpieler mit ſeinem Tone und ſeiner Gebärde iſt, ſie begleiten nicht etwa bloß die Stimmung, ſondern dieſe wird eben dadurch erſt, daß ihre Wirkung in die des Schauſpielers fließt. Nun ſtelle man ſich aber bloß unſere Bühne vor, die einen Rahmen, ferner ein Bild, die Dekoration, und zwiſchen dem Bilde und ſeinem Rahmen ein Brett hat, auf welchem ſich der Schauſpieler bewegt, der, um durch ſeine Miene wirken zu können, ein ganz anderes Licht braucht, als das Bild verträgt. Jede Dekoration, die als Bild wirkt, wird natürlich durch jede Bewegung des Schauſpielers ſogleich vernichtet. Die ſchönſte Bewegung des Schauſpielers wird hier unwahr, weil ſie das Bild zerreißt. Schrecklich ſpüre ich das immer gar in der Oper, wo vorne Muſik gemacht, hinten Malerei getrieben, dazwiſchen aber Geſang oder Tanz geübt wird, während es ihr Weſen wäre, das wogende Gefühl bis zur menſchlichen Geſtalt zu ſteigern, an ihr das Leben zu erfüllen und uns zuletzt im Bilde zu beſchwichtigen. Künſtleriſch zu wirken, wird auf der Bühne erſt möglich ſein, wenn es gelingt, ſie aus einem Brett mit dahinter aufgehängten Malereien, über das der Schauſpieler hin- und herſpaziert, in einen Raum zu verwandeln, der als die Natur des Schauſpielers, als ſeine Welt wirkt. Daran arbeiten Olbrich, Kolo Moſer und Roller ſeit Jahren, darüber hat ein Franzoſe, Adolphe Appia, jetzt ein wunder-

Digitized by Google

bares Buch geſchrieben: „Die Muſik und die Inſzenierung“ (München, bei Bruckmann, von der Prinzeſſin Elſa Cantacuzène überſetzt; ich hoffe gelegentlich noch mehr dazu ſagen zu dürfen). In einem ſolchen Raume ſind die Geſtalten Maeterlincks immer gedacht und gefühlt. Da wir ihn aber noch nicht haben, können wir einſtweilen nichts tun, als daß wir ihn wenigſtens vorzutäuſchen ſuchen, das heißt: ſo weit dies bei der jetzigen Dekoration nur irgend möglich iſt, ihr das Weſen des Bildes nehmen, ſie wie ein Ornament wirken laſſen und jede Gebärde des Schauſpielers, die dieſe Wirkung ſtört, zu vermeiden trachten. Die Schulfrage, wie Maeterlinck zu ſpielen ſei, geht alſo in zwei Forderungen aus: die eines rein geiſtigen Tones unſerer inneren Exiſtenz und die eines Raumes, der uns den Menſchen in ſeine Natur, den Schauſpieler in die Dekoration hineingeſtellt und als ihren Ausdruck erſcheinen laſſen ſoll. Das hohe Verdienſt des Kleinen Theaters iſt es nun, daß ſeinen Leuten dieſes Problem wenigſtens bewußt geworden iſt und daß ſie es löſen, ſo weit es auf unſerer Bühne überhaupt gelöſt werden kann. Corinth, der Maler der Dekorationen, zielt offenbar nicht auf Illuſion ab, ſondern auf Suggeſtion, nicht darauf, „Wirkliches“ vorzuſpiegeln, ſondern darauf, den Ton der Szene in Farbe umzuſetzen, was ihm manchmal, ſo gleich anfangs im Walde, dann am Brunnen, dann an Meliſandes Fenſter völlig gelingt. Auch ſucht er, ſo viel es nur geht, die Bühne voll zu bauen, und engt damit den Schauſpieler ſo ein, daß er ihn zwingt, ſich nur auf die notwendige, die weſentliche Geſte zu beſchränken. Dies iſt vortrefflich. Freilich, den Ton treffen doch eigentlich nur

Digitized by Google

Fräulein Höflich, Reinhardt und ein Kind, die kleine Rothe, jene beiden auch in den Bewegungen wunderschön . . . Berichtet sei noch, daß Herr v. Winterstein einmal mit einer Fackel an einen Vorhang geriet, das Zeug fing zu glimmen an, man schrie im Parterre und sprang auf, ein rascher Griff des beherzten Schauspielers und alles war wieder ruhig. Übrigens: Ein ausverkauftes Haus, wie es auch beim „Nachtasyl" immer ausverkauft ist. Die beste Antwort auf die Verleumdung, daß unser Publikum nur blöde Stücke „ziehen". Es kommt stets, wenn es hoffen darf, Gutes gut gespielt zu finden.

Der Erdgeist.

(Eine Tragödie von Frank Wedekind. Zum ersten Mal aufgeführt vom Kleinen Theater im Deutschen Volkstheater am 22. Juni 1903.)

Vor zwei Jahren schon, als Wedekind im Jungwiener-Theater seine frechen Lieder von der Brigitte B. und Ilse sang, mit einer unbeschreiblich ernsten, reuig klagenden, aber plötzlich hämisch kichernden Stimme, und dann wieder vor ein paar Monaten jetzt, als uns der verwegene Jarno seinen „Marquis von Keith" gab, habe ich versucht, die bald skurrile, bald schwärmerische, jetzt grinsende, jetzt sehnsüchtige, immer verruchte, niemals banale Art des münchnerisch behäbigen Satanisten darzustellen. Ich schätze ihn sehr, schon weil er den Leuten so zuwider ist und sie doch durch seine Kunst zu zwingen weiß; und ich denke, daß es in unserer Zeit, die sich überwinden muß, wenn sie sich erfüllen will, das Amt der Kunst ist, die Menschen nicht zu beschwichtigen oder einzulullen, sondern aufzu-

Digitized by Google

schrecken und, wie Schiller gesagt hat, zu „inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit zu verderben, sie in Unruhe und Erstaunen zu setzen", weil sie nur „dadurch allein an die Existenz einer Poesie glauben lernen und Respekt vor dem Poeten bekommen". Ich schätze ihn ferner, weil er uns die stille Liebe für die „schöne Sünde" ausgetrieben und den Schwindel aufgedeckt hat, den die Philister in ihren romantischen Stunden mit dem Laster treiben, als ob es, wenn auch freilich leider verboten, doch geheimnisvoll und begehrenswert sei, während er es endlich zeigt, wie es wirklich ist, der hysterischen Bewunderung entrissen: platt, elend und stupid, nicht einmal greulich, sondern grauslich. Und ich schätze ihn, weil ich denke, daß es keine Kultur, die sich behaupten will, entbehren kann, manchmal an das Chaos, dem sie sich entrungen hat, erinnert zu werden; sie darf sich niemals sicher fühlen, sie darf nie vergessen, daß sie doch immer nur ein Ausrasten von der Wildheit ist, die jeden Augenblick, wie ein schlecht gezähmtes Tier, wieder ausbrechen kann, sie muß uns manchmal drohen, was ohne sie wäre, ohne das strenge Gesetz, ohne die fromme Sitte, damit wir uns, entsetzt, wieder um sie scharen. Dies alles habe ich damals schon gesagt und möchte nun nur noch von seiner Psychologie sprechen, die mir auch ganz merkwürdig und unseren neuen Gedanken über den Menschen gemäß scheint. Er sieht nämlich die Menschen anders, als sonst die Autoren sie uns zeigen, und ich finde, er kommt damit der Wahrheit näher, die wir jetzt vermuten. Vielleicht darf man sagen, daß er die Menschen „impressionistisch" sieht.

Impressionisten nennen wir jene Maler, deren Technik

Digitized by Google

es ist, erst auf eine gewisse Entfernung zu wirken, in welcher ihre in der Nähe unverständlichen und wirren bunten Flecken oder Striche oder Punkte plötzlich zum Bilde zusammenschließen. Statt unmittelbar die Farbe aufzutragen, welche erblickt werden soll, teilen sie sie und lösen die Erscheinung auf, die sie darstellen wollen. Ist man nahe, so weiß man es nicht zu deuten. Tritt man zurück, ordnet es sich erst von selbst. Dies hat noch den besonderen Reiz, daß man das Bild, indem man sich ihm nähert oder von ihm entfernt, nach Belieben verwischen und wieder hervorzaubern kann. Es verschwindet, es entsteht, wie ich will, unter meinen Augen. Bin ich da, sehe ich es; bin ich dort, ist es weg. Indem es mich so gleichsam mitzutun, an ihm mitzuarbeiten zwingt, wird es ganz eigen lebendig. Es hängt nicht fertig und starr an der Wand. Es regt sich wunderbar, von meinem Auge berührt. Ebenso wirkt Wedekind, der seine Menschen in lauter flimmernde kleine Züge zerlegt, aus welchen allmählich, im Verlaufe der Handlung, erst ihre Farbe, ihr „Charakter" wird. Einst hat man die Menschen in gute und böse abgeteilt, beide auch schon an ihrem Gesicht, an ihrer Haltung sogleich zu erkennen. Dann haben wir bemerkt, daß nicht jeder Böse wicht rote Haare hat oder schielt. Weiter, daß auch ein guter Mensch manchmal von bösen Trieben, ein schlechter oft von innigen Gefühlen angefallen wird. Weiter, daß der Mensch sich verwandelt und nie sicher ist, morgen noch derselbe zu sein. Weiter, daß, was als gut oder böse wirkt, die gute Regung, die böse Tat sich allmählich erst aus vielen durcheinander zischenden bald guten, bald bösen Kräften ergibt, so daß im Guten, das uns erscheint, doch

Digitized by Google

auch niemals das Böse, in diesem jenes nicht fehlt. Und endlich vermuten wir jetzt, es könnte vielleicht, was uns ein Mensch scheint, und sogar das Gefühl, das er selbst von sich hat, eigentlich doch nur eine immer ungerechte Abbreviatur sein, mit der wir uns bloß praktisch aushelfen, um, unfähig, das tausendfältige Wunder jeder Erscheinung zu begreifen, es uns, wenn auch flüchtig und ungenau, doch wenigstens provisorisch anzumerken, wie wir ja, in unserer Eile, und weil es bequem ist, auch sagen: das ist blau, obwohl nichts blau, sondern alles an Farben so reich und wandelbar ist, daß unser ganzes Leben nicht genügen würde, sie zu nennen. Wir könnten nicht existieren, würden wir uns nicht von den Erscheinungen, wie Stenographen, Zeichen und Sigel machen, die über sie gar nichts aussagen, sondern uns nur helfen sollen, uns dann später zu erinnern. Solche Zeichen, solche Sigel sind alle moralischen Urteile immer. Wir können es nicht ändern, wir brauchen sie, aus Ökonomie des Denkens, um uns nicht aufzuhalten, um nur im Leben weiterzukommen. Wie nun aber das Sigel, indem es nur einen oder zwei Buchstaben aus einem Worte nimmt und unser Gedächtnis die anderen ergänzen läßt, deswegen doch keineswegs bedeuten soll, daß das Wort nur aus diesen Buchstaben besteht, so wollen wir nicht vergessen, daß auch unser moralisches Urteil über einen Menschen niemals sein Wesen trifft, sondern uns nur helfen will, ihn in unser Denken einzuschalten, um ihn gelegentlich wieder rasch zu erkennen. Er ist ein Held, er ist lasterhaft, er ist schwach, alles, was wir so von Menschen aussagen, sind nur Abbreviaturen, die irgend einen Zug nennen, der uns an ihnen eben auffällt, und

Digitized by Google

einen Buchstaben, durch den wir uns leicht das ganze Wort zu merken glauben, aus seinem Charakter lösen. Wir wissen aber, der Held hat feige Momente, der Lasterhafte fromme, der Schwache heftige. Wir wissen, über den Menschen selbst und sein wahres Wesen wird mit einem solchen moralischen Urteil noch gar nichts gesagt. Wir wissen das und vergessen es doch immer wieder. Dies nun empfinden wir als tief ungerecht und sehnen uns nach einem freieren und reineren Begriff des Menschen, der so stark wäre, daß er auch in jenen Abbreviaturen noch, deren wir einmal für das Handeln im täglichen Leben nicht entraten können, doch immer warnend mitklingen würde. Daran arbeiten wir und, wie der Impressionismus der neuen Maler, mag uns auch der psychologische des Wedekind helfen, ihn zu vollenden.

Woran aber sollen wir dann also den Menschen erkennen? Er ist anders, als er scheint; die anderen können nichts über ihn wissen. Er ist auch anders, als er zu sein glaubt; keiner weiß selbst von sich, was er ist. Er ist endlich auch anders, als ihn seine Taten zeigen; auch wenn wir uns an diese halten, um aus ihnen auf ihn zurückzuschließen, finden wir ihn wieder nicht, weil auch die Tat immer nur einen Moment eines Menschen anhält, aus welchem er sich sogleich wieder verwandelt. Wie Napoleon den Menschen erschien, ferner wie er ihnen gern erschienen wäre, ferner was er selbst zu sein glaubte, dann was er gern gewesen wäre, endlich was er tat, dies zusammen macht erst aus, was er wirklich war. Diese fünf Personen können erst seine Persönlichkeit geben, die also erst im Tode des Menschen erscheint, wenn dieser ihn von uns abgerückt

Digitized by Google

hat, in eine Distanz, die groß genug ist, daß wir nun plötzlich die vielen Punkte und Striche, die vielen Momente eine Gestalt annehmen sehen. In solcher Distanz zeigt Wedekind seine Menschen, indem er die Kraft hat, jeden in viele Personen aufzulösen, aus welchen wir am Ende doch eine neue, eine höhere, die wahre, die einer ist, ohne es selbst zu wissen, die sozusagen geschichtliche, die sich sonst den Nachkommen erst zeigt, die letzte Summe der vielen Personen zu vernehmen glauben. Zuerst verwirrt dies, weil wir es ja noch gar nicht gewohnt sind. Es ist ungefähr so, wie wenn man eine Nation kennen lernt. Wer den Spanier nicht kennt, hat bei diesem Namen einen groben, aber ganz sicheren Begriff. Nun kommt er in das Land und sieht die Menschen dort. „Der" Spanier löst sich nun für ihn in hundert oder tausend einzelne Spanier auf, und es geschieht ihm, daß er zunächst über den vielen seinen festen Begriff ganz zu verlieren scheint. Aber findet er ihn zuletzt wieder und setzen sich am Ende die vielen einzelnen doch wieder für ihn zum Ganzen zusammen, so wird er jetzt erst die Nation auch wirklich begreifen lernen.

Der „Erdgeist" und die „Büchse der Pandora", diese zwei Tragödien stellen das Leben und den Tod einer Dirne dar. Sie hat drei Männer, jeder stirbt durch sie, zuletzt bringt sie Jack der Aufschlitzer um. Also was die Franzosen eine mangeuse d'hommes nennen. Da sagt man sich nun: Welche Energie muß diese Frau haben! Sie hat sie auch offenbar: denn sie erreicht alles, was sie will; und doch tut sie eigentlich gar nichts, sondern ist eher so, daß alles, was sie will, mit ihr geschieht, sie rührt keine Hand, „sie sitzt am Feuer und raucht", sie scheint

Digitized by Google

faul und üppig zu sein, und doch spüren wir sie unablässig an ihrem Schicksale schaffen. Der erste Mann sieht sie gern tanzen und sie tanzt ihm den ganzen Tag vor; der zweite ist ein Maler und sie läßt sich den ganzen Tag von ihm malen; der dritte, ein großer Journalist mit unruhigen Plänen, träumt für sie von der Bühne und von Ruhm und sie gehorcht auch seiner Laune — sie gehorcht eigentlich immer, sie fügt sich immer, sie ist weich und doch spüren wir, daß sie die Männer, indem sie ihnen nachzugeben scheint, durch ihren unbeugsamen Willen bestimmt. Die Leute sagen von ihr: herzlos. Und das ist gewiß nicht wahr, weil sie den Doktor Schön doch wirklich liebt. Das ist aber eigentlich auch wieder nicht wahr, nicht bloß weil sie ihn betrügt, nicht bloß weil sie ihn erschießt, sondern weil sie auch keinen Augenblick durch ihn die schwere Betäubung, die süße Verzückung der Leidenschaft spürt. Sie nennt sich Lulu, ihr erster Mann nennt sie Nellie, der zweite Eva, der dritte Mignon; wie sie wirklich heißt, weiß niemand, sie weiß es selbst nicht. Und vielleicht ist sie gar nichts, sondern sie kann nur alles werden, was der Mann verlangt. Und vielleicht hätte sie nur einen gebraucht, der so stark gewesen wäre, ihr seine eigene Natur aufzuzwingen, da sie doch selbst keine hat. Und vielleicht ist sie darin zuletzt nicht anders, als eigentlich alle Frauen sind.

Diesen namenlosen, wesenlosen, englischen Satan gibt die Eysoldt mit einer Energie der Darstellung, die bisweilen fast schmerzlich wirkt, so fast körperlich und stechend nahe spüren wir sie an uns herandringen. Eine extreme Geistigkeit, die jeden kaum aufzuckenden halben Gedanken

Digitized by Google

noch zu erhaſchen weiß, verbindet ſich mit einer Vitalität, vor der wir erſchrecken, indem wir doch ihrem böſen ſinnlichen Zauber erliegen. Eine Stimme von einer wilden und tückiſch ſchleichenden Zärtlichkeit, eine Verwegenheit der bald kindiſchen, bald äffiſchen, immer ruchloſen Gebärden, die immer wieder an Beardsley erinnern, und eine Beredſamkeit des Körpers, die wir an keiner anderen deutſchen Schauſpielerin kennen, eine Beredſamkeit für das rein Cerebrale und bis zum tief Beſtialiſchen ergeben eine Wirkung, für die wirklich kein Wort der Bewunderung zu ſtark iſt. Neben ihr ſteht Reicher, der beſonders im letzten Akt Töne des höchſten tragiſchen Grauens hat. Aber auch Herr Licho, Herr Waßmann, Herr Arnold ſind vortrefflich und die ganze Vorſtellung hat eine ſo unbeugſame Kraft, daß ſie das ſich immer wieder aufbäumende Publikum bis an das Ende doch immer wieder bezwang.

Ackermann.

(Tragikomödie in drei Akten von Felix Hollaender und Lothar Schmidt. Zum erſten Mal aufgeführt im Deutſchen Volkstheater vom Berliner Kleinen Theater am 30. Juni 1903.)

Seit zehn Jahren will ich über Felix Hollaender ſchreiben, weil er mir, menſchlich, durch ſein leidenſchaftliches und unruhiges Weſen wert und, künſtleriſch, durch die großen Abſichten ſeiner Werke merkwürdig iſt. Aber immer wieder hält es mich ab, immer will ich wieder lieber noch warten, weil ich immer wieder das Gefühl habe, von einem Buche zum anderen: dies iſt noch nicht ſein Werk, ſondern es kündigt bloß ein höheres an, das ihn erſt zeigen

Digitized by Google

wird. Auch andere Autoren entwickeln sich ja, doch geschieht diese Entwicklung zwischen ihren Werken, jedes Werk schließt eine Entwicklung ab, faßt sie ein und drückt sie aus. Er aber scheint sich, während er schafft, am Werke, im Werke selbst zu entwickeln, das nun, indem es die letzte Vergangenheit seines Autors noch nicht verleugnen kann, doch schon nach einer heftig vorgefühlten Zukunft hinausdrängt und, hier noch jener eingedenk, dort schon dieser bewußt, sich niemals befestigen, niemals beruhigen kann. Man spürt immer oder: ich glaube wenigstens immer zu spüren, daß es vom Autor schon wieder überwunden ist, der es, im Schaffen selbst, nur noch mit halber Seele hegt, während ihn schon wieder nach neuen Entwürfen zu verlangen scheint. Ich begreife dies, ich kenne den Zustand selbst, leider. Man trägt einen Stoff zu lange bei sich herum und trägt ihn ab; faßt man ihn dann endlich doch noch an, so fühlt man sich schon wieder von anderen Wünschen verwirrt und heimlich weggelockt. Und man hat den starken Glauben an das Werk nicht mehr, das uns ja nur gerät, wenn wir sicher sind, uns einmal für alle Zeit darin unabänderlich auszudrücken.

Auch mit dem Ackermann, den er jetzt mit Lothar Schmidt zusammen geschrieben hat, geht es mir seltsam. Ich höre sagen, daß er ein schlechtes Stück sei. Und eigentlich finde ich das ja schließlich auch. Aber doch aus ganz anderen Gründen, als die anderen haben. Sie tadeln, was das Stück versucht. Ich freue mich über diesen Versuch. Ich meine nur, daß er nicht gelungen ist. Aber man soll ihn wiederholen, bis er gelingen wird. Geschieht dies, woran ich nicht zweifle, so wird man es doch auch

Digitized by Google

den zwei Autoren zu danken haben, weil sie den Mut hatten, anzufangen. Und mir gilt dieser immer mehr als die Kraft zu vollenden.

Die anderen sagen, das Stück sei schlecht, weil es eigentlich „unliterarisch" sei: es wirke nämlich nicht an sich, sondern durch die Macht des Schauspielers. Es ist ja jetzt Mode geworden, ein Stück nur dann „literarisch" zu finden, wenn es sein Thema, seinen „Fall" bloß durch die Mittel allein, die der Autor hat, ohne fremde Hilfe zu bewältigen weiß. Ich bin nun da ein Ketzer; ich glaube, da wirkt nur noch das alte Buchdrama in uns nach, deshalb lassen wir dem Autor nur gelten, was er aus seiner eigenen Kraft gibt, und er darf sich durchaus von einer anderen Kunst nicht helfen lassen. Sagt er: Hier reiche ich selber nicht aus, da versuche ich es mit Musik, so nennen wir ihn schon „unliterarisch"; wir wollen kein Melodram. Wer gar den Maler zu Hilfe ruft, den nennen wir gleich einen Sardou. Ein gutes Stück in unserem Sinne muß alles sich selber verdanken, es darf sich nirgends etwas ausleihen: nicht einmal bei der Schauspielkunst. Ein gutes Stück in unserem Sinne muß für sich fertig sein, ohne erst den Schauspieler zu brauchen. Es mag dann auch gespielt werden, aber es muß auch, wenn es nie gespielt würde, an sich etwas sein, es darf nicht erst durch das Spiel lebendig werden. Das ist unsere alte Anschauung. Ich habe nichts gegen sie. Ich sehe nur nicht ein, warum man es nicht auch einmal anders versuchen soll. Jene Autoren, haben gesagt: wir wollen uns alles selber machen. Gut. Warum sollen nun aber andere Autoren nicht sagen: Nein, wir machen es lieber mit dem Schauspieler zu-

Digitized by Google

sammen. Ich kann gewiß sagen: es reizt mich, diese Stimmung durch die Violine auszudrücken. Aber warum soll ich nicht auch sagen dürfen: Nein, ich nehme lieber Violine mit Klavier oder gar das ganze Orchester? Wird man dann den Part der Violine oder den Part des Klaviers schlecht finden, weil er selber, allein, nicht alles enthält, sondern das andere dem Partner läßt? Wer will überhaupt bestimmen, wieviel dem Klavier zukommt, wieviel der Violine? Wie ich es einteile, das ist doch meine Sache, wenn ich es nur so einteile, daß es schließlich wirkt: daß ich meine Stimmung „herausbringe". Im Musikalischen wird mir jeder beistimmen. Also warum soll das im Theatralischen nicht gelten? Das Stück soll wirken: weinen machen, lachen machen, dieselbe Stimmung am Ende spüren lassen, aus der es am Anfang entstanden ist. Wie es das macht, ist seine Sache: durch den Dichter allein, wo dann der Schauspieler ja eigentlich zum bloßen Vorleser wird, oder durch den Schauspieler allein, wie in einer idealen Pantomime ohne Musik, die man sich von Novelli oder Zacconi wohl denken könnte, oder endlich durch den Dichter mit dem Schauspieler zusammen, wo jeder seinen Part besorgt, keiner das Ganze. Freilich darf hier dann der Schauspieler kein bloßer Vorleser oder Referent des Dichters sein, sondern es ist nun an ihm, neben dem Dichter aus sich selber zu wirken. Keiner hat hier aus Eigenem das ganze Thema zu bestreiten, sondern jeder gibt seine Kraft her, der Schauspieler und der Dichter, und nun gilt es nur noch, die eine auf die andere so zu stimmen, daß sie wirken. Das haben die Italiener längst versucht, Novetta, Giacosa, Praga, und das ist es, glaube ich, was

Digitized by Google

Hollaender und Schmidt hier versuchen. Man darf ihnen deshalb nicht vorwerfen, daß sie nicht können, was sie ja gar nicht wollen: die rein literarische Lösung des Themas: Sie wollen ja gerade, daß ein Rest bleiben soll: eben der Part für den Schauspieler. Unsere „literarische" Kritik kann sie gar nicht treffen, weil sie ja niemals auf ihre Absichten zielt, sondern man muß sie ganz anders kritisieren, an den Bedürfnissen der Schauspielkunst nämlich, die sie erfüllen wollen. Gelingt ihnen dies, so haben sie recht. Und nur wenn und so weit sie es verfehlen, darf ich sie tadeln. Alles andere ist Beckmesserei.

Ihre Absicht war offenbar: eine Rolle für Reicher. Auch darüber denkt der Literat bei uns spöttisch, es gilt nicht für vornehm, eine Rolle einem bestimmten Schauspieler anzupassen. Aber Shakespeare, Molière und Goethe haben es getan und D'Annunzio tut es und Hauptmann auch. Eine Rolle also für Reicher, der ja seit fünfzehn Jahren in der Berliner Bewegung steht, immer voran, erst für Ibsen, dann für Strindberg und Hauptmann, jetzt für die neue Regie und eine mimische Kunst, die sich mit der italienischen messen könnte. Er ist der erste Naturalist der deutschen Bühne gewesen, schon vor Rittner und Jarno, und wieder der erste, der die naturalistische Darstellung ins Mystische zu führen versucht hat, noch vor der Triesch und der Eysoldt. Er hat eine seltsame Macht, den Charakter, den er spielt, allmählich unter unseren Augen erst gleichsam entstehen zu lassen, indem er keinen jemals gleich fertig mit sich bringt, sondern jeden im Verlaufe der Handlung erst, die manchen Keim entwickelt, andere zerstört, nach und nach aus vielen kleinen, fast unmerklichen Zügen, die

Digitized by Google

plötzlich, wenn wir es am wenigstens erwarten, zusammenschießen, geheimnisvoll vor uns erwachsen läßt; während die meisten Schauspieler von Anfang an sozusagen den Paß ihrer Rolle ins Gesicht geschrieben tragen und gleich in der ersten Szene schon den letzten Akt mitzuspielen gewohnt sind, reizt es ihn, den Prozeß darzustellen, wie ein Mensch allmählich durch sein Schicksal seine Form gewinnt. Und er erinnert an die Italiener auch noch durch seine Neigung zum Pathologischen, das vor ihm die deutschen Schauspieler kaum anzudeuten gewagt haben. Eine Rolle für ihn, das heißt also: eine Rolle, die einen starken Naturalismus verträgt, aber doch auch jene dunkleren mystischen Töne zuläßt, und in der er seine Kunst der leisen Umbildung und langsamen Verwandlung zeigen kann und die ihm endlich erlaubt, Geistiges, irgend einen Schmerz oder Zorn, bis ins Körperliche zu verfolgen. Und das haben die beiden Autoren vortrefflich gelöst. Herr Ackermann ist ein schmutziger alter Geizhals, neidisch, boshaft, feig; mühsam emporgekommen aus der Tiefe; im Elend tückisch und grausam geworden. Also wenn man will: die Aulularia berlinisch. Aber doch anders und auch anders als bei Molière, nämlich durch eine seltsame Begierde des Alten, sein Laster zu verewigen; es genügt ihm nicht, selbst geizig zu sein, sondern er möchte auch gleich eine Dynastie des Geizes gründen, er wünscht sich einen Sohn, den er sich erziehen würde: zum Hüter über seinen Schatz, wenn er selbst einmal gestorben sein wird; und so malt er sich wohl schon ein ganzes Geschlecht aus, in dem der Geiz unsterblich wäre. Deswegen heiratet er ein Mädchen, das einen jungen Menschen liebt, aber sich aus Not von der Mutter

Digitized by Google

bereden läßt. Das Leben mit dieser jungen sinnlichen Person, die ihn nicht mag und ihn quält, die Angst um sein Geld, das sie vergeudet, die Wut, die er noch verhalten muß, weil das junge Weib stärker ist, die Leidenschaft für sein Kind, der leise Verdacht, den er hat, Furcht, Eifersucht und Erschöpfung durcheinander, dies alles bringt ihn so herab, daß er sichtlich verfällt. Als ihm nun gar noch bewiesen wird, daß er betrogen und der geliebte Knabe gar nicht sein Kind ist, bricht er zusammen, er stiert erst betäubt vor sich hin, rafft sich dann rasend empor, reißt die Kasse auf, stürzt zum Kamin und beginnt nun Stück für Stück seinen Reichtum zu verbrennen, Ungarische Goldrente, Bayerische Hypothekenbank, Pommersche Pfandbriefe, Stück für Stück, heiser kichernd, und sein Gesicht verzerrt, seine Augen verglasen sich, er ist wahnsinnig geworden. Wie diese ganze Rolle auf Reichers Kunst eingestellt ist, die sich an ihr von allen Seiten entfalten kann, das finde ich wirklich hoher Bewunderung wert: denn hier werden nicht, wie sonst Autoren tun, einem Schauspieler bloß seine Allüren, seine Gewohnheiten abgelauscht, um sie ihm gefällig darzubringen, sondern für den Gehalt seiner schauspielerischen Natur wird hier eine Figur gesucht, an der sie, ohne sich erst umkleiden oder einhüllen zu müssen, unmittelbar erscheinen kann; und merkwürdig scheint mir auch das Verhältnis des Wortes zur Gebärde des Schauspielers getroffen, indem ihm genau soviel Text, als er braucht, um sein Spiel völlig auszulösen, aber nicht mehr gegeben wird, als sein Spiel bewältigen kann. Leider aber in dieser einen Rolle nur. Die anderen Rollen sind weder „literarisch“ ausgeschöpft, was ja auch gar nicht möglich ge-

Digitized by Google

wesen wäre, ohne den Stil zu zerstören, noch sind sie „schauspielerisch“ gedacht, wie die Absicht der Autoren es doch gebieten würde. Wären auch sie, wie die des Ackermann, so dem Schauspieler angepaßt, daß er sich in ihnen bewegen und sie durch sich vollenden kann, dann hätten wir hier vielleicht das Stück, nach dem eben jetzt die neue Schauspielkunst verlangt, welche nicht länger dem Dichter dienen will, sondern neben ihm und mit ihm eine stärkere Wirkung sucht, als irgend eine einzelne Kunst jemals vermag.

Für mein Gefühl überladet Reicher die Rolle etwas; er scheint in jeden der vielen kleinen Züge, aus welchen er sie zusammensetzt, selbst so förmlich verliebt, daß er sie heftiger zieht und länger bei ihnen verweilt, als ich notwendig finde. Aber den Schluß spielt ihm wohl kein anderer deutscher Schauspieler heute nach; er kommt hier wirklich dicht an die Wirkungen Zacconis heran. Neben ihm weiß sich nur die Eysoldt zu behaupten, durch deren wunderbare Energie und Geistigkeit selbst diese ganz starre Trude manchmal aufzuleben scheint.

1905

Elektra.

(Tragödie in einem Aufzuge, frei nach Sophokles, von Hugo von Hofmannsthal. Zum ersten Mal aufgeführt von der Truppe des Berliner Kleinen Theaters im Theater an der Wien am 13. Mai 1905.)

Im zweiten Saale des Athenischen Museums sind die mykenischen Funde. Waffen, Geräte, Schmuck. Und

Digitized by Google

Gold überall, ſtrahlendes, leuchtendes, gleißendes Gold. Streifen aus Gold, Scheiben aus Gold, an die Gewänder zu heften. Stirnbinden, Wehrgehänge, Schwertgriffe. Goldene Scheiden, goldene Gürtel, goldene Becher. Goldmasken, Goldplatten, den Leichen über das Geſicht und auf die Bruſt gelegt, als Schutz oder Zier. Und in dieſes glühende, funkelnde Gold das ganze Leben eingepreßt, Ranken, Schmetterlinge, Käfer, Männer auf der Jagd oder im Kriege, Delphine, Löwen, hinter Gazellen, hinter Hirſchen her. Man weiß nicht, was man an dieſer Kunſt, die an die viertauſend Jahre alt iſt, mehr bewundern ſoll: die verblüffende Bravour von Händen, die mit allen Schwierigkeiten ſpielen, oder den gelaſſenen Geſchmack im Wechſel der Linien oder dieſen Geiſt einer ungeheueren Luſt am Leben, einer unermeßlichen Seligkeit an der eigenen Kraft, einer unbezwinglichen Sicherheit, der aus jeder Gefahr, aus aller Not nur immer wieder ein neuer Sieg winkt. Das Schönſte ſind wohl die beiden Becher, die Tſuntas in Waphio, wo einſt Amyklai war, unweit von Sparta, ausgegraben hat. Becher, etwa acht Zentimeter hoch, mit einem Henkel; außen Stiere, in getriebenen Reliefs, auf dem einen wild, im Kampfe mit zwei Jägern, auf dem anderen gezähmt, von einem Hirten gehütet, der das eine der Tiere an einem Stricke zerrt, daß es ſich aufbäumt vor Schmerz. Auch hier wieder: welche Ruhe, welche Kraft, welche Freude! Furchtbares wird dargeſtellt, aber furchtlos, ja als ob die Furcht den Menſchen gar noch nicht bekannt geworden wäre, dieſen Menſchen, die ſich größer und ſtärker wußten, als alle Schrecken des Lebens und des Todes ſind. Menſchen von einer Ver-

Digitized by Google

messenheit, wie Kinder sie haben, bevor ihnen noch ein Leid geschehen ist; und darum unbarmherzig, unfähig, mit zu leiden. Menschen, welchen das Leben und der Tod und alle Abenteuer und jede Gefahr und die Drohungen, welche der Himmel und das Meer und die Erde bergen, immer nur ein Spiel sind, ihren Mut und ihre Macht zu proben.

Dann aber kam die große Dorische Wanderung. Diese Kunst leicht lebender, furchtloser, wunschloser, argloser, in der eigenen Kraft ruhender Herren ist plötzlich zerstoben, versunken, verschollen. Der Mensch wird zurückgeworfen. Alles ist vergessen. Er fängt erst noch einmal wieder an. Eine neue Kunst beginnt, tappend, roh, ungeschlacht. Die Kunst der Porosfiguren auf der Akropolis. Seltsame, ja für uns lächerlich heftige Gestalten, Männer mit violetten Bärten und Haaren, grellrote Löwen, tiefblaue Stiere. Da ist der dreileibige Typhon, da ist Herakles, mit dem Triton ringend, da ist wieder ein Stier, von zwei Löwen zerfleischt. Also die alten Themen, wie damals. Dort ein Stier, der gequält wird, wie hier. Aber dort dargestellt mit der Lust an der Qual, der Lust des Starken, der sich selber sicher weiß; hier mit der Furcht vor der Qual, der Furcht des Gequälten, der selber gelitten hat. Denn zwischen den zwei Künsten, jener heroischen vor der Wanderung und dieser tragischen nach der Wanderung, ist eine große Erfindung geschehen: die Menschheit hat das Mitleid entdeckt, das Mitleid und die Furcht. Wir wissen ja noch immer nicht, was jene Wanderung eigentlich war: eine Verschiebung von Rassen (wofern die Heroen etwa gar keine Griechen gewesen) oder aber, in derselben Rasse,

Digitized by Google

eine der Stände, ein nationale oder eine ſoziale Erſchütterung. Doch jedenfalls ein Sturz der alten Mächte, eine Erhebung neuer: Herren, ſeit Hunderten von Jahren unerſchütterlich, zerbrachen, Knechte, eben noch an der Kette, ſtiegen aus dem Dunkel auf. Aber es iſt noch kein König, wer nach der Krone greift. Dieſe neuen Herren, plötzlich zur Macht emporgeriſſen, können nicht vergeſſen; Erinnerung an die Greuel ihrer Vergangenheit ſitzt neben ihnen und ſie ſchlafen ſchlecht, ſie träumen ſchwer, ängſtlich auffahrend, ob man ſie morgen nicht wieder verjagen wird. Ihr Problem iſt: was ſie äußerlich ſind, nun aber auch innerlich zu werden. Sich zu dem, was ſie für die anderen ſind, auch vor ſich ſelbſt zu machen. Sich als die Herren fühlen zu lernen, zu welchen ſie ſich aufgeworfen haben. Erziehung geborener Knechte zu Freien, Verwandlung von Feigen in Frohe. Denn was hilft die Tat der Waffen, ſo lange ſie das ſchlechte Gewiſſen haben? So lange ſie noch ſelbſt nicht an ſich glauben, beklommen von der Unſicherheit ihrer Gefühle, im Dunſt verräteriſcher Drohungen, die ſie überall wittern, wird ihre auf das Schwert geſtützte Macht doch immer nur ein bloßer Schein ſein. Die Zeichen der Herrſchaft nützen ihnen nichts, ſo lange ſie nicht auch innerlich den alten Herren gleichen. Dies: das attiſche Volk mit dem Geiſte zu füllen, den einſt die großen Könige hatten, ein Volk alſo, dem die Spur entſetzlicher Vergangenheiten noch immer in den Eingeweiden ſtöhnt, geiſtig zu heroiſieren, iſt der ungeheuere Verſuch der Perikleiſchen Zeit. Hier wurzelt die Tragödie, hier Phidias. Jene ſucht den ganzen Inhalt der Mythen, in welchen ſich das Furchtbare der Vergangenheiten zuſammengedrängt erhält,

Digitized by Google

„abzureagieren", wie die Psychiater heute sagen, indem sie ihn aus der Dämmerung verstörender Ahnungen an den Tag glänzender Feste bringt, zugleich zeigend, wie sich der Neid der Götter und das Schicksal an Menschen bricht, die bei sich so stark sind, schön zu bleiben. Und dieser stellt nun solche schöne Menschen auf die Straße hin, ihrer eigenen Anmut so zärtlich froh, daß sie nichts mehr fürchten können, wenn ihnen nur diese bleibt, wenn sie nur sich selbst haben dürfen. (Worüber man mehr in meinen Dialogen nachlesen mag, jenem „vom Tragischen", besonders aber dem „vom Marsyas", der den Philologen so zuwider ist.) Die ganze große Zeit der Griechen dreht sich nur immer um diesen einzigen Versuch: Herren vergessen zu machen, daß sie einst Knechte waren; aus Menschen, die so gelitten haben, daß sie noch davon zittern, Starke, Sichere, Frohe zu züchten; Scham und Angst in Stolz und Lust zu verwandeln. Und es gelingt nie. Der Knecht bleibt immer im griechischen Gemüt versteckt, wie laut sich auch außen der Herr vermessen mag. Daher der Gram, der den schönsten Köpfen still in den Winkeln der leise verzogenen Lippen sitzt. Daher die dumpfe Sehnsucht, die immer gieriger in den tragischen Helden anschwillt, bis sie zuletzt aus dem Euripides bricht. Aristophanes, der für jenen griechischen Geist der großen Zeit die Leidenschaft und Inbrunst des späten Romantikers hat, weiß, warum er den Euripides so haßt. In Euripides und Sokrates fällt der Herr vom Griechen ab, das Werk der Zeit ist zerstört, der nackte Knecht wird offenbar. Sie sind beide eigentlich schon Christen.

Winckelmann und Goethe haben das griechische Wesen

Digitized by Google

nicht erkennen können, weil es in den Nachwerken, an die sie gewiesen waren, abgeblaßt und verdunkelt ist. Sie wurden den Geist gewahr, der überall zur Größe, nach Ruhe, in gesicherte Freude drängt, aber ohne zu merken welche Gewalt er sich antun muß, wie wehe der griechischen Heiterkeit ist; die geheimen Zeichen tiefer Angst von Menschen, die sich verzerren müssen, um so mutig und fest zu scheinen, als sie gern wären, sahen sie nicht. Die Statue, vom Griechen hingestellt als ein Gesetz der Menschheit, zu welchem sie sich doch erst emporstrecken soll, schien ihnen vielmehr der Ausdruck der griechischen Natur, welche zu verleugnen, zu verwandeln wir jetzt als den tiefsten Sinn der klassischen Kunst verstehen lernen. Und vom Scheine betört, den sich die Statue gibt, unempfindlich für die freilich in jenen Nachwerken fast erloschenen Spuren der Not und Pein, von welcher diese Kunst ausgestoßen wird, verloren sie sich an jenes falsche Griechentum, das dann von den Epigonen noch völlig vergipst wurde. Es sei, hat Winckelmann gesagt, das Grundgesetz des hohen Stils gewesen, „das Gesicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von inneren Empörungen in einem Gleichgewichte des Gefühls und mit einer friedlichen, immer gleichen Seele vorzustellen." Das wurde nun auch noch auf die Griechen selbst übertragen und dieses attische Volk, ein Genie im Leiden, mit Sinnen der verruchtesten Empfänglichkeit, Nerven von so schauerlicher Gier, daß es nur in einem Taumel von beständiger, aus allen Gebärden, aus der Sprache, aus jedem Schritte der menschlichen Beziehungen zuströmender Musik überhaupt leben konnte, hundert Jahre lang den

Digitized by Google

Schulbuben als ein Muster verschlafener Mäßigung und wunschlos geduldiger Ergebenheit in ein pensioniertes Leben hingestellt. Perikles, der sein Volk von der ungeheueren schmerzlichen Gier bedroht sah, in der jeder sich vor dem anderen die Brust aufriß, um ihn mit seinem Jammer anzustecken, glaubte es zu retten, indem er ihm (durch die Tragödie und durch die Plastik) gebot: stolz zu werden, seine Seele zu verbergen, nach außen zu lächeln, sich nichts merken zu lassen, undurchsichtig zu sein. Es ist ihm dennoch nicht gelungen, die Griechen über sich zu täuschen. Aber uns. Für die nachkommenden Nationen hat er sie undurchsichtig gemacht. Bis auf Burckhardt und Nietzsche. Die nahmen ihnen die Masken der ewig gleichen Stille, der starren Heiterkeit ab. Nun sehen wir wieder in ihr von Gier und Gram zerrissenes Gesicht.

Wie wir jetzt die Griechen sehen, als ein Volk, das vergeblich im Glanze feierlicher Reden, flatternder Musik, verzaubernder Gebärden die dumpfe Not unseliger Menschen zu vergessen sucht, hat sie Hofmannstal in seiner Elektra gezeigt. Ob diese denn eigentlich griechisch sei, ist viel gestritten worden. Nein, hat Hauptmann einmal gesagt; er liebe das Stück, aber griechisch sei es nicht. „Denn bei den Griechen scheint in tiefstes Leid aus der Ferne doch immer das blaue Meer herein." Hauptmann hat recht; das ganze griechische Wesen kann man gar nicht besser aussagen: „Tiefstes Leid, immer mit dem Blick aufs blaue Meer." Aber nachdem man uns hundert Jahre nun immer nur das blaue Meer im Griechischen gezeigt, war es an der Zeit, uns endlich wieder das ungeheure Leid fühlen zu lassen, auf dem alles griechische Wesen ruht. Uns gerade,

Digitized by Google

dieſes neue Geſchlecht der großen Sehnſucht ins Freie, nach Wind und Welle, zum Himmliſchen empor, die doch immer nur im Leiden erſchöpften Menſchen erſt erfüllt wird. Um des Lebens froh zu werden, muß einer erſt alles erlitten haben; Freuden, die nicht wiſſen, was wir leiden, ſind leer, fruchtbare Luſt blüht nur aus dem Leid auf. Hofmannsthal hat uns hier in die tiefſten Höhlen irdiſcher Pein gezwängt. Nun harren wir, ob er die Kraft haben wird, auch durchzudringen, hinauf und hinaus, in das blaue Meer!

Die Elektra der Getrud Eyſoldt gehört zum Stärkſten der heutigen Schauſpielkunſt. Hier iſt die Welt zu, der Atem der Menſchheit ſtockt. Ein Weſen, ganz ausgeſaugt und ausgehöhlt von Leid; alle Schleier zerriſſen, die ſonſt Sitte, freundliche Gewöhnung, Scham um uns zieht. Ein nackter Menſch, auf das Letzte zurückgebracht. Ausgeſtoßen in die Nacht. Haß geworden. Haß eſſend, Haß trinkend, Haß ſpeiend. Wund vor Haß, geil vor Haß, toll vor Haß. Nicht mehr irgend ein Weſen, das haßt, ſondern der Haß ſelbſt. Schreie, wie aus ferner Urzeit her, Tritte des wilden Tieres, Blicke des ewigen Chaos. Gräßlich, ſagen die Leute, zuſammenſchauernd. Gräßlich. Aber eben darin griechiſcher, als es jemals die Kunſt der ſtrengen Linie, der klugen Mäßigung, der zarten Stille ſein kann. Denn Griechiſch iſt: aus Gräßlichem Schönheit zu holen.

Es iſt nicht ganz leicht, zu ſagen, wie die Vorſtellung geſtern eigentlich gewirkt hat. Sie begann mit Schillings Prolog zum Ödipus, der, unter Hans Pfitzners ſicherer und großer Führung, wunderbar erregte und ergriff. Und nun die Eyſoldt. Das Publikum zog den Atem an, tief

Digitized by Google

beklommen. Und eine Stille von Angst und Erwartung. Bis zur Szene mit der Klytämnestra der Durieux. Hier wich die Stimmung, das Publikum dehnte sich, unruhig und sich schüttelnd wie ein Pferd, das vor Ungeduld schnaubt. Auch in der zweiten Szene mit der Chrysothemis der Höflich noch. Erst an den seltsam glänzenden Gebärden Moissis als Orest und auf den ruhig großen Ton, den Josef Klein dem blutigen Ägisth gibt, sammelte sich die verflatterte Spannung wieder. Dann aber war es die nervöse Kraft der Eysoldt, die man förmlich über die Rampe gleiten und an den Hals der Lauschenden greifen spürte, diese hinreißende Kraft war es, die zuletzt doch einen starken Erfolg erzwang.

Der Graf von Charolais.

(Ein Trauerspiel von Richard Beer-Hofmann. Zum ersten Mal aufgeführt von der Truppe des Berliner Kleinen und Neuen Theaters im Theater an der Wien am 15. Mai 1905.)

In der „Unseligen Mitgift", einem Trauerspiele von Philipp Massinger und Nathanael Field, das um 1632 gedruckt und, wie auf dem Titel gesagt wird, damals oft und mit großem Beifalle von den königlichen Schauspielern auf dem Theater zu Blackfriars aufgeführt worden ist, wird die Leiche des alten Charolais, der einst ein großer Kriegsheld war, von Gläubigern als Pfand behalten, bis seine Schulden getilgt sein werden. Dies erlaubt ihnen das Gesetz, sein Sohn aber ist arm und kann sie nicht auslösen. Da hat Rochfort, der Präsident des Gerichtes, Erbarmen, zahlt und gibt dem Jüngling noch, von seinem

Digitized by Google

Unglücke, der Kindestreu und frommen Tapferkeit seltsam bewegt, die schöne Tochter zur Frau. Diese betrügt den Mann, er erfährt's, tötet den Galan und ruft ihren Vater her, der soll das Urteil sprechen. Er reicht ihm das Kleid des Richters:

„. . . hier ist Eur Talar;
Wenn Ihr jemals Gerechtigkeit geliebt,
Nehmt ihn noch einmal um. Es ist ein Fall
Zu schlichten, der so unpartei'sches
Gericht verlangt, als Ihr noch je gewährt.
Heut setz ich Eure Festigkeit und Kraft
Auf schwere Probe; — habt wohl acht, Mylord,
Daß Ihr, der wie ein Adler scharf durchschaut
Des Fremden Vortrag, nicht zum Maulwurf werdet
In Eurer eig'nen Sache. Nehmet Platz,
Gleich werd' ich vor Euch stehn."

Und trägt es dem Alten vor, den Spruch verlangend. Dieser wird ihm:

„Dem keuschen Ehebett zugefügte Schmach
Wird nicht durch Reuetränen abgebüßt;
Und sei versichert, solche Schuld verzeihn,
Ist mindre Sünde nicht, als sie begehn."

Noch zögert Charolais: „So darf ich nicht begnadigen?" Aber der Richter ist starr:

„Noch sie hoffen,
Oder zu leben wünschen. Keine Sonne
Wird aufgehn, die nicht, ehe sie niedersinkt,
Im neuen Licht ihr böses Freveln zeigt,
Und jeden Tag verhaßter; ja sogar
Dieses Gebet, das sie in brünst'ger Demut
Hinaufzusenden scheint, wird nicht erhört;
Und alle Bitten tiefzerknirschter Reue,
Kaum angelangt, verachtend abgewiesen
Aus jedem Gnadenhof."

Digitized by Google

Und so geschieht es: Charolais tötet sie. Da bricht aus dem Richter erst der Vater aus und klagt und weint. Und da Charolais sich beruft, daß er es auf seinen Spruch getan:

„Doch fällt ich ihn
Nur als ein Richter, als ein Freund des Rechts
Und eifrig, die verletzte Ehre dir
Zu schützen, brach ich jedes Band des Bluts,
Und eines Vaters Lieb und zarte Neigung
Verbannt' ich. Ja, ich hüllte mich für dich
In einen blutgefärbten Scharlachmantel
Von Grausamkeit; doch als Erwiderung
Hast du die Gnadenfahne nicht entrollt.
Ich sah den schwergekränkten Gatten, doch
Deine Auge blieb dem Vater fest verschlossen.
Beaumelle! meine Tochter!"

Und jammert und tobt und verzweifelt.

Auf diese große Szene zwischen Vater und Richter in derselben Brust geht das ganze Stück hin, das übrigens die Lust seiner Zeit an Abenteuern, wechselvollen Zügen des Schicksals und seltsamen Begebenheiten hat. Jene Menschen sahen sich zum ersten Mal in der Welt um und staunten, wie weit und wunderbar das Leben ist und was einem alles geschehen kann. Dies sollte der Dichter ihnen zeigen. Wir jetzt wollen doch mehr von ihm. Es genügt uns nicht, was sich zugetragen hat. Wir wollen es begreifen können. Wir fragen: warum? Wir wollen gleichsam dabei gewesen sein. Wir glauben nur, was wir am eigenen Leibe erlebt. Was geschah, soll vor uns noch einmal geschehen, vor und in uns, und so, daß wir es für unabänderlich erkennen müssen, nach der Beschaffenheit der

Digitized by Google

Welt und der Beschaffenheit der Menschen. Dann aber möchten wir erst noch darin bewiesen finden, was uns der letzte Grund und Sinn des ganzen Daseins scheint: Gerechtigkeit oder Schönheit oder wie jeder eben, aus seiner Erfahrung, seiner Hoffnung, sich unser Leben zu deuten sucht. Dazu rufen wir den Dichter an. Die Nachricht allein, wie der seltene Fall denn eigentlich war, genügt uns jetzt nicht mehr. Wir möchten uns als jene Menschen fühlen, welchen das geschah. Und gern möchten wir uns als den lieben Gott auch fühlen, der es angeordnet hat. Wir wollen nicht bloß erfahren, wie es war, sondern erkennen, daß es notwendig war, und sehen, daß es gut war. Wir möchten vom tragischen Dichter lernen, dem Leben zuzustimmen.

Dies alles lassen Massinger und Field weg. Motivieren war ihre Sache nicht. Kaum knapp so viel, daß die Handlung nicht stocken muß. Warum gibt Rochfort dem armen Grafen sein geliebtes Kind, die „schönste Jungfrau in Dijon"? Gott, der junge Mensch gefällt ihm. Und einmal sagt er auch: um „meinen armen leeren Namen mit Eurem zu vereinen." Vielleicht also auch ein bißchen aus Snobismus. Mag sich jeder im Publikum das Motiv nehmen, das ihn überzeugt. Die Autoren wollen nur weiter, zur Wirkung. Und warum wird Charolais betrogen? Gott, Frauen sind schwach. Sie sagt selbst:

„Seit ich mich verirrt und wandelte
In dem verbotnen Labyrinth der Lust,
Zertrennt ich selbst, was unauflöslich war."

Und ihr Vater sagt:

„Erzeugt von sünd'gen Menschen, als ein Weib,
Und von Natur der Schwachheit drum verfallen."

Digitized by Google

Fast wie Jachimo den Gemahl der Imogen sagen läßt: „Wie Weiber sind, ja, wie sie wider Willen sein müssen.“ Und das Publikum, das der Massinger und Field, ist es zufrieden, die Handlung rollt weiter, es fragt nicht mehr. Wir aber haben fragen gelernt. Dies ist vielleicht unsere einzige Kraft, dies ist unser Stolz: unerbittlich Fragende zu sein. Darum wirkt das englische Stück auf uns gar nicht als ein Werk der Kunst. Es bringt nur den rohen Stoff des Lebens her. Ein Bericht, eine Chronik. Uns aber verlangt zu wissen: wie mag das nur eigentlich gewesen sein? Erst wer uns dies zu sagen weiß, das Eigentliche, den tief verborgenen Trieb und Sinn der Handelnden, des Geschehens inneren Kern, ist uns ein Dichter. Richard Beer-Hofmann weiß es.

Warum gibt Rochfort dem armen Grafen sein geliebtes Kind? Aus Liebe und aus Angst. Weil er für sie die Täuschungen der Sinne fürchtet, weil er für sie den erlesenen Mann sucht, der so menschlich wäre, auch im Weibe den Menschen zu spüren. Ihm ist bang um sie, seit er plötzlich fühlt, daß sie kein Kind mehr ist. Wie schnell das kommt! Er hat es gar nicht gemerkt, immer bei ihr, sie immer neben sich, nein —

Nicht „neben“, „an“ mir, wie ein Zweig am Stamm
Von einem Safte, einem Blut durchkreist.
„Mein Kind“ das sagt' ich so wie „meine Hand“!
Nicht „mein“ bloß, nein, ein Teil von mir, ich selber.
Und das ist nun ein Weib! etwas, wonach
Ein Mann begehrt, und ärger noch — was selbst
Nach Mann verlangt: „ein Weib“.

Er ist ein alter Mann gewesen, als sie geboren wurde,

Digitized by Google

über Sechzig. Die Mutter starb. Allein zog er das Kind auf.

Nicht aus Sturm, Gewittern und
Gestirnter Himmelspracht, und Schöpfungswundern,
Sprach Gott zu mir — im Lallen meines Kindes
Vernahm ich ihn, fromm ward ich durch mein Kind.
Euch zog die Frau die Kinder auf, ihr könnt nicht
Begreifen, was das Kind mir ist und wie ich
Sie lieb hab'! Lieb! — Und jetzt wird irgend einer,
Wird irgend einer kommen und ihr sagen,
Daß er sie lieb hat. Küssen wird er sie
Mit Lippen, die noch heiß von Dirnenküssen!
Wenn ich die Stirn ihr küßte, war's ein stummes
Gebet zu Gott, daß er das Kind mir schütze —
Er aber wird sie küssen, Mund an Mund,
Sie an sich pressen, Leib an Leib, daß ihr
Der Atem fast versagt; mit Worten, Blicken
Wird er zum Sturm aufrufen ihre Sinne,
Belauern sie, ob schon in ihren Augen
Die feuchte Glut, die sie ihm wehrlos macht —
Und dann, den armen unberührten Leib
Mit widerlich erfahr'nen Fingern — — pfui!
Mich ekelt's! Pfui!

Ja, wenn es Liebe wäre! Wenn es einer wäre, der sie liebt! Der eine, der sie liebt! Mit einer der seinigen verwandten, tief menschlichen und ahnungsvollen Liebe, die ihn spüren macht, daß die geliebte Frau

Für ihn
Das einz'ge Band noch ist, das sein Geschick
An aller Welten ew'ges Schicksal bindet,

und ihn gütig macht, gütig und lind! Aber wo ist dieser Mann?

Ich find ihn nicht, und fänd ich ihn, so wär's
Ein alter Mann; was Jugend ist, ist grausam.

Digitized by Google

Und grausam wird er sein. Sie quälen, wenn er
Sie liebt — und quälen, wenn er ihrer satt.
Mit Eifersucht sie quälen, wenn sie heiß —
Und sie verschmähen, wenn sie kalt! Wie viele,
Wie viele Nächte bin ich aufgestanden,
Nachsehen, ob sie nicht im Schlaf die Hand
Auf ihre Brust gelegt, besorgt, daß nicht
Ein Alb sie ängstige! Erträumtes Leid
Wollt ich ihr fernehalten — bloß erträumtes!
Nun wird sie wirklich leiden, und um einen,
Der noch nie um sie litt; und gerne leiden,
Wenn sie ihn liebt; und es vor mir verbergen;
Und mich um ihn verlassen! Mich — um ihn!

Wo ist dieser Mann, dem er sie vertrauend geben möchte? Den sucht er für sie:

Den
Dem nichts des Lebens heißer Hauch da drinnen
Verdorren konnte, dem noch Quellen springen,
Dem, der noch jubeln kann und leiden — den,
Den such ich — — (nach oben blickend)
Nein, den bitt' ich, laß' mich finden!
Gib', daß ich nicht an ihm vorübergeh'!

Darum gibt er sie dem Charolais, der so am toten Vater hängt, wie sonst nur Eltern an den Kindern, dem alle böse und gemeine Gier, die dem Menschen aus der Tiefe droht, durch Leid ausgebrannt, der durch Leid ganz gütig und ganz reif geworden ist. Als einen anderen Vater gibt er ihn ihr. Um ihr zu ersparen, was an Greueln und Grausamkeiten das wilde Leben tückisch dem Weibe bestimmt. Ohne zu ahnen, daß er sie dadurch vernichten wird. Eben, indem er sie bewahren will, muß er sie vernichten. Denn das Leben läßt sich nicht um sein Gesetz betrügen. Es ist stärker als der armen Menschen Rat.

Digitized by Google

Warum wird Charolais von ihr verraten? Der gütige Charolais? Der sie liebt, den sie liebt, dem sie ein Kind geboren hat? Bei der er „dunkler Träume Deutung, ewiger Sehnsucht Rast“ gefunden hat?

Bei ihr nur einzig,
Bei ihr war Zuflucht, Sicherheit bei ihr!
Ihr Arm, gelegt um meinen Nacken, barg mich,
Ihr Arm — Friede! Ihre Lippen — Glück!
Ihr Leib — Verheißung! Eins mit ihr zu werden,
Aus mir in sie zu flüchten, faßt ich sie,
Umschlang sie, ließ mein Leben in sie strömen — —
Und hielt sie — meine Antwort an den Tod!
Und die — Und die — —

Und die kann ihn verraten? An einen verweibten Gecken, der sie nicht einmal liebt, sie nur begehrt, kaum aus Lust, nur aus verworrener Eitelkeit der Sinne, die um alles wirbt, um jeden Mann, um jedes Weib, um jedes Ding der Welt, gierig, jedes zu besitzen, um sich daran zu fühlen, der nichts schön ist, was ihr nicht gehört, die nichts spürt, was sie nicht mit Fingern faßt! An solchen widerlichen Bettler um die Welt verrät die stolze Frau den tief geliebten starken Mann. Warum? Von feilen Worten fortgezogen, deren fremd verruchter Schall sie lockt, in Berührungen verstrickt, die die Macht der Schande haben, sich selbst entwendet durch Fieberdunst, der ihren Sinn verbrüht! Warum? Kann denn das sein? Warum? Es trieb sie, sagt man dann und schaudert. Es.

„Es“ trieb uns — treibt uns! „Es“! —
Nicht ich — nicht du!

Wer ist dieses fürchterliche „Es“, dem sie verfällt? Und leise spricht's in uns: vielleicht das Weib. Vielleicht,

Digitized by Google

weil ihres Mannes Liebe reine Güte war, himmlisch und voll Scham und hell geworden, aber das Weib dahin erst alle Höllen der Brunst durchschreiten muß. Weil sich die Natur nicht betrügen läßt. Weil es ihr Gesetz ist, daß sie den Menschen erst auf finstere Wege stößt, bevor sie ihm das Licht gibt. Ihr guter Vater hat ausgeklügelt, sein Kind vor der Gier zu hüten. Wie aber, wenn es über uns verhängt wäre, daß wir durch ihr großes Feuer müssen? Er hat es ihr ersparen wollen. Aber die Natur spottet unserer armen Vernunft. Keinem Menschen bleibt das Menschliche erspart.

Einen schaurigen Moment im letzten Akt lang wird uns, als scharre der Dichter hier dies als den letzten Sinn des Lebens aus: daß es keinen hat. Aber nein. Dieser Dichter, in welchem sich die Ahnungen der großen tragischen Völker versammeln, gräbt tiefer. Wir spüren, daß er die Menschen überall in einen ungeheuren Plan verwoben spürt, den sie nur nirgends fassen können. Ihnen scheint's Hohn, Tücke, Wahn. Nur der Dichter ist gesegnet, daß er manchmal, wenn die rote Sonne sinkt oder früh der leise Wind sprüht, bei sich weiß, wie doch in allem, über allem ein ewiges Gesetz ist.

Es gibt ein Gedicht von Beer-Hofmann, „Schlaflied für Mirjam", so wunderbar weich und wiegend, für mich das schönste, das seit „Über allen Gipfeln" den Deutschen geschenkt worden ist. Darin heißt die zweite Strophe:

Schlaf mein Kind — der Abendwind weht;
Weiß man woher er kommt, wohin er geht?
Dunkel verborgen die Wege hier sind,
Dir, und auch mir, und uns allen, mein Kind!

Digitized by Google

Blinde — so gehn wir, und gehen allein,
Keiner kann keinem Gefährte hier sein —
Schlaf mein Kind — mein Kind schlaf ein!

Blinde so gehen wir. Wir sind blind, nicht unser Schicksal. Wer weiß, wie leuchtend es ist! Dem, der es sehen könnte. Wir können's nicht. Das ist unser tiefes Leid; und ist doch auch der höchste Trost darin. Weil es uns so stark macht, daß wir unsere Qual verehren lernen.

Den Charolais gibt Friedrich Kayßler, von dem man hier unter Brahm den Probekandidaten, den Doktor Rank und den jungen Arnold Kramer gesehen hat. Er wirkte schon damals immer durch einen merkwürdig starken Ton innerer Ergriffenheit, doch stockend und manchmal wie widerwillig, fast als schäme er sich, zur Schau gestellt zu sein. Bei Reinhardt hat er sich nun zu einer wunderbaren künstlerischen Freiheit durchgespielt und an seinem Charolais sind Zeichen zum Hamlet, zum Macbeth, ja zum Faust hin. Prachtvoll steht Josef Klein neben ihm, zart und von süßester Anmut Else Heims. Alexander Moissi verblüfft wieder durch den warmen Glanz seiner samtenen Gebärden, befremdet wieder durch den undeutschen Klang seiner flirrenden, girrenden, schwirrenden Rede. Am stärksten wirkt Reinhardt selbst, der in der Episode eines alten Juden Macht und Mäßigung auf die schönste Art vereint.

Das Publikum nahm den ersten Akt mit einem Jubel auf, der im zweiten sank, nach dem dritten stürmisch, nach dem vierten, durch hämischen Widerspruch gereizt, brausend wurde, um erst im letzten ermüdet nachzugeben.

Digitized by Google

Die Neuvermählten

von Björnſon, ſchon einſt im Stadttheater mit der Schratt und der Weiſſe, Glitz und Reuſche, ſpäter auch im Burgtheater geſpielt, wurden geſtern von den Berlinern gebracht. Es war vor allem ein großer Erfolg der Höflich. Es iſt unglaublich, mit welcher Einfachheit ſie wirkt. Sie ſitzt, und man lacht. Sie macht den Mund auf, ohne noch etwas zu ſagen, und man lacht. Sie ſtrickt, und man lacht. Plötzlich dreht ſie raſch den Hals, und man lacht. Sie ſpreizt die Finger von der Hand, und man lacht. Dies iſt eine ganz beſondere Komik von faſt animaliſcher Art. Die Komik einer luſtigen Schwalbe, die ſich kratzt, einer vergnügte Ente, die taucht. Eine Komik, die unſere tiefſte Luſt an der Natur auslöſt; nur Weſen, die wir lieb haben, kommen uns ſo komiſch vor. Weshalb auch, da doch dicht bei jeder Luſt der Liebe ſtets die Sorge ſteht, das Leiſeſte genügt, ſie in Rührung zu verwandeln. Noch lachen wir, da wird das Geſicht der Höflich ernſt, die Stimme ſtockt ihr, die Lippe ſinkt herab, und wir weinen. Die Durieux gab die heikle Rolle der Freundin. Dieſer doch ſehr merkwürdigen Schauſpielerin hat man neulich unrecht getan. Sie iſt noch unfertig, will zu viel und will alles auf einmal, man muß ihr auch ſagen, daß ſich der Schauſpieler bei ſeiner Rolle, wie ſie nun einmal iſt, zu beſcheiden hat und nicht verſuchen ſoll, gleich das ganze Leben, wie er es ſpürt, aus eigenem noch nachzuſtopfen; aber ſie hat doch heute ſchon Momente von einer ſo groß hervorbrechenden Kraft, daß man, hat ſie ſich erſt mäßigen gelernt, das Schönſte von ihr erwarten darf. Beſonders

Digitized by Google

wohl in Rollen rätſelhafter, wirrer, dunkler Frauen, zu welchen ſie ſchon der Widerſpruch des launiſch beweglichen, eher ſpitzbübiſchen Geſichtes mit ihrem ſchweren tragiſchen Weſen hinweiſt. Reizend iſt Engels, bald ein bißchen an Baumeiſter, bald an Römpler erinnernd, reizend auch Hedwig Wangel und beherzt packt Schroth den jungen Gatten an. Früher, in den guten alten Zeiten, lang iſt's her, hätte man von einer ſolchen Vorſtellung geſagt, ſie ſei Burgtheater.

Sommernachtstraum.

(Aufgeführt durch die Truppe des Berliner Kleinen Theaters und Neuen Theaters im Theater an der Wien am 20. Mai 1905.)

Der „Sommernachtstraum" iſt Reinhardts ſtärkſter Berliner Erfolg geweſen, ein unwahrſcheinlicher, unglaublicher, unbegreiflicher, ein phantaſtiſcher Erfolg, unerſchöpflich, noch täglich wachſend, zu Leuten dringend, die ſonſt die Kunſt kaum ſtreift, weit hinaus, tief hinab. Fünfundachtzigmal ausverkauft. Dies in einem Theater, das mit ſeiner Arbeit aus der hergebrachten Routine fort, zum Stil, zur Kunſt empor den klugen Spöttern in den Kreis der Artiſten und der Snobs gebunden ſchien. Und nun dieſer in alle Breiten, alle Tiefen greifende Erfolg! Denn Erwartungen, längſt in der Stille gehegt, immer wieder enttäuſcht, kaum mehr geglaubt, zeigten hier ſich plötzlich erfüllt. Seit Jahren hatte man den Leuten vorgeſagt, die klaſſiſche Kunſt lebe noch. Aber ſie langweilten ſich dabei, nur gab es keiner zu, kaum ſich ſelber; ſie fürchteten und ſchämten ſich. Dieſes merkwürdig gemiſchte Gefühl von

Digitized by Google

Verwunderung, Verdruß, Verlogenheit, Angst, Scham, Zwang, Verblüffung und Verödung wurden sie hier endlich los. Dies gefiel ihnen wirklich; es wirkte; es war eine Lust. Es gefiel ihnen nicht nur aus Respekt, aus Bildung, aus Pflicht. Sie dachten erst gar nicht nach, sie waren selig. Sie hatten mit der Zeit schon gemeint, es sei unvermeidlich, bei den alten Dichtern zu gähnen; das gehöre nun einmal dazu, die Kunst ist ernst, man muß sich Mühe geben. Und plötzlich war es hier die helle Lust.

Wie hat Reinhardt dies erreicht? Ich will versuchen, die Teile seiner Arbeit aufzuzeigen. Wir sollen ja von ihm lernen.

Zunächst: Hier ist endlich die Dekoration mit der Bühne völlig vereint. Die Leute schreien bewundernd: Nein, dieser Wald, einen so wahren Wald hat man auf keiner Bühne noch gesehen! Das ist aber gar nicht richtig. Nicht der Wald wirkt so, der auf der Bühne ist, sondern, daß die ganze Bühne Wald geworden ist, daß es keine Bühne mehr gibt. Die „Skene", zuerst bei den Griechen nur eine Wand, welche dem Zuschauer die Vorbereitungen des Schauspielers, die Garderoben, sein ganzes heimliches Geschäft verdecken soll, wird in der Entwicklung allmählich zum Rahmen, der anfangs nur prunken, feierlich stimmen, bald aber „mitspielen", an der vom dramatischen Künstler ausgesponnenen Suggestion helfen will: sie wird der „Schauplatz der Handlung". Zunächst noch immer vom Schauspieler getrennt. Hinten ist ein gemalter Wald aufgehängt, vorn führen die Schauspieler auf einem Brett das auf, was als in jenem Walde geschehen gedacht wird. Hinten ein Schauplatz, vorne der Spielplatz. Nun stellen

Digitized by Google

Kulissen allmählich eine Art von Verbindung her, in Versatzstücken schiebt der Wald Bäume, Sträucher, Bänke, Wege, Felsen auf das Brett der Schauspieler vor, immer mehr vor, indem sich dieses verengt, aber immer noch zu behaupten vermag. Wir haben die schönsten Wälder auf der Bühne gesehen, aber vor ihnen blieb immer noch ein Raum, eine Rampe, blieb das Brett und hier traten die Schauspieler aus dem Walde heraus vor, sobald sie zu sprechen oder zu handeln hatten; immer noch blieb die Bühne in einen Schauplatz und einen Spielplatz abgeteilt. (Sogar wenn es im Zimmer spielt; man achte nur einmal, wie selbst hier der Regisseur, der Schauspieler sich immer gleich einen unsichtbaren Kreis zu ziehen sucht, der nicht mehr das Zimmer, der nur das Brett ist.) Reinhardt aber, vollendend, was Roller im „Tristan" und „Fidelio" begonnen hat, hebt jene Teilung auf, er zieht den Wald bis an die Rampe vor, er treibt die Schauspieler tief in den Wald zurück: das Brett, das alte Brett, das schreckliche Brett ist weg. Früher hat der Zuschauer immer erst langwierig mit dem Verstande nachhelfen müssen: Aha, die Elfen, die hier tanzen, Titania, die hier träumt, Oberon, der hier lauscht, dies alles gehört eigentlich dort in den Wald hinein. Jetzt lösen sich Elfen aus den grauen Stämmen wie von der Rinde ab, auf steilen Pfaden geht das Spiel, Puck huscht über Moos, in den Wipfeln rauscht's, von Würmchen glüht die Luft, ein Leuchten und ein tiefes Atmen ist, man glaubt im leisen Wind, im feuchten Dunst den Kuß der Nacht zu spüren — das Brett, das Brett ist weg und so wirkt keiner als ein bloßer Schauspieler mehr, alles ist verwandelt, das Brett in Erde, das Spiel

Digitized by Google

zum Traum, alles scheint nur Wald, Waldes Atem, Waldes Hauch, bald menschlich, bald in flüchtigen Spuk geformt, aus Luft gewebt, in Luft verweht. Und nun fängt dieser Wald zu tönen an.

Denn dies ist das Zweite: Reinhardt hat das Stück durchaus musikalisch inszeniert. Kein Wort, das irgend einer zu sagen hat, wird hier beim Wort genommen, als Zeichen einer Wirklichkeit, sondern jedes nur als Reiz der Sinne, als Wert der Stimmung. Und keine Gebärde der Schauspieler wirkt hier real, zur mimischen Verständigung, sondern Reinhardt schafft sie zu Linien um, Ornamenten gleichsam aus geronnener Musik, erkennend, daß uns der Dichter hier nicht irgend eine Begebenheit, noch irgend einen Menschen zeigen, sondern uns nur zärtlich wiegen will. Denn wie zwischen zwei Küssen ist dieses Stück erdacht, noch sind die wunden Lippen feucht, schon öffnen sie sich und verlangen wieder, und so, von gestillter Liebe glühend, ruft uns der Dichter zu: Dies allein, von dem ich weiß, daß es Wahn ist, nur dies ist dennoch wahr! Das Stück ist wie ein Zwiegespräch von Verstand und Sinnlichkeit, worin jener die Torheit der Liebeslust beweisen, aber diese in dieser Torheit eben die höchste Weisheit der Natur vernehmen will. Spüren, wie der Wind weht, wie sich die Gräser biegen, wie dunkler Duft aus Rosen sinkt, und das Leuchten der Sonne und das Summen in der Luft und den leisen Druck geliebter Finger spüren, nur dies ist wahr! Und dort ragt ein steiler Baum, im Wipfel steht ein kleiner Vogel oben und singt und singt, ganz oben. Und wie er singt, ist alles in uns still geworden, die Welt ist weg, das Leben schweigt, wir wissen nur noch: ich und

Digitized by Google

du, du und ich, wir, wir und der kleine Vogel, dies allein ist wahr, nur dies. Und immer singt der kleine Vogel. Und wie er's singt, wird's wie die Stimme einer Welle. Derselben Welle, auf der der leise Wind fährt. Unserer Welle, die uns beide trägt, dich und mich. Davon aber, mein Kind, wollen wir dem Verstande gar nichts sagen, der doch alles besser weiß, und lachen ihn lieber heimlich aus. Solches heimliches Lachen über den Verstand, Lachen der Freiheit von aller dumpfen Welt, Lachen, das zuletzt auch noch über sich selber lacht, ist das ganze Stück. Und dieses liebestiefe Lachen aus erfüllter Lust hat Reinhardt inszeniert.

Und aus solchem Lachen, Urlachen der Natur, steigt nun auch dieser prachtvolle Puck der Eysoldt auf. Nicht niedlich und geziert, wie ihn die anderen geben, verkleideten Marquisen gleich, die schäferisch in dünnen Schuhen um irgend ein Trianon streifen, künstelnd, tänzelnd, witzelnd. Nein, borstig, struppig, zottig, dicht an der Tierheit; eine Gestalt, die nach schwarzer Erde riecht; ein Naturlaut, der Gestalt bekommen hat. Wie der griechischen Anthologie entstiegen; ihre Verse klingen in jeden Schritt herein, Verse von Pan, dem Walddurchwandler, dem rauhschenkligen, der, das vögelfangende Rohr mit dem Leime bestreichend, über den Berg hingeht oder auf Hasen pirscht, dem Führer der Nymphen, der des schroffen Gebirges lauschige Grotten bewohnt, dem bockfüßigen Hüter der Herden, der süßen Most aus heimischem Kruge oder ein saugendes Lamm will. Diese Stimmung, aber stürmischer noch, brünstiger als sie in der Anthologie ist: an unserer romantischen Sehnsucht erhitzt. Ein kleiner Pansbub, der einmal gefangen gewesen

Digitized by Google

und eben erſt wieder entlaufen wäre, jauchzend in den Wald zurück, nach dem ſchwärmenden Gotte Lyäus, triefend vor Luſt und grunzend und gröhlend: Ho, ho, ho, daß es tief in die Höhlen der Oreaden ſchallt, tief aus den Büſchen die Hamadryaden ruft: Ho, ho, ho! Ein Pan von Böcklin. Ein Pan, um den der ſchwere Sonnenduft von unſeren hohen Wieſen, der tiefe Glanz des deutſchen Waldes ſchwebt. Enkel des alten Pan, aber ganz umſponnen von der ewigen Sehnſucht der Germanen. Pan auf dem Blocksberg. Unſer Pan, wie auch dieſer Theſeus hier doch unſer iſt.

Nun ſind geſtern auch die Wiener dem glitzernden Zauber willig erlegen. Der Abend begann gleich mit einer rauſchenden Ovation, für Pfitzner, der in ſeiner weit ausholenden, vollarmigen, gleichſam mitmalenden Art dirigierte. Dann flogen eilig die erſten Szenen vorbei, und nun die Rüpel, von Waßmann, Arnold, Kayßler mit anſteckender Tollheit dargeſtellt. Dann aber der Wald, von dem jetzt ganz Wien ſprechen wird, wie von ihm ſeit drei Monaten ganz Berlin ſpricht. Das Publikum freute ſich wie ein Kind. Und das waldesfrohe Lachen der Eyſoldt! Und die raſende Jagd der Höflich hinter der langfüßig flüchtenden Heims her! Das Publikum ſchrie vor Luſt. Und dann fängt nun dieſer ganze Wald ſich wie im Traume zu bewegen an. Und dann gar noch der Tanz der Rüpel. Und nun ging's: Reinhardt, Reinhardt! mit lauten Rufen ſtürmiſch durch das Haus. Reinhardt, Reinhardt und kein Ende!

Digitized by Google

Minna von Barnhelm.

Die Berliner haben uns nun auch noch durch ihre ganz unvergleichlich feine glockenhelle Vorstellung der Minna von Barnhelm entzückt, die wieder Reinhardts vollkommene Kunst, uns die Luft einer Dichtung und den um sie schwebenden Dunst überall spüren, ja sehen und förmlich greifen zu lassen, auf das schönste zeigt. Es gibt heute keinen Regisseur, der reicher an szenischen Einfällen wäre, zugleich aber von solcher Kraft, alles Detail doch immer gleich wieder ans Ganze zu schließen und die große Linie, was Laube den Duktus eines Stückes zu nennen pflegte, wunderbar fest und still zu behaupten, darin nur Mahler vergleichlich, der es auch wagen darf, noch bei den leisesten Reizen vorüberhuschender Erregungen zu verweilen, weil er sich sicher weiß, selbst dem letzten, zartesten, eiligsten noch das große ruhige Licht seiner ungebrochenen Empfindung für den Rhythmus nachzusenden. Es drängen sich mir, wenn ich von Reinhardt spreche, immer Vergleiche aus dem Musikalischen auf: denn sein ganzes Wesen, wie er gleichsam den Tonfall jedes Dichters inszeniert und jene geheimen Schwingungen spürt, die sich dann in der schöpferischen Stunde des Dichters allmählich erst zu Worten, Gestalten, Begebenheiten verdichten, diese über das Werk zum empfangenden Vorgefühl des Dichters zurückgreifende und aus diesem dann jede Szene, jede Figur intonierende Art deckt den versteckten Tanz auf, der das Element alles Dramatischen ist. Hier: Menuett von Haydn oder das Es-dur-Quartett von Dittersdorf. Hell, still, froh. Aber hinten hängt das Zöpfchen. Immer artig. Die Luft und

Digitized by Google

Laune wohlerzogener Menschen, die niemals ihre gesteiften Kleider vergessen. Eine Dekoration auf blasses Gelb, die andere milde rosig gestimmt. Und darauf nun das ganze Stück eingestellt: mattgelb, zierlich rosa, ein Kränzchen um jede Szene geflochten, ein Zöpfchen an jedes Wort gehängt. Und nun die Höflich als Franziska! Ihre Kraft der inneren Verwandlung ist erstaunlich, sie trifft alle Dialekte der menschlichen Seele, und immer wieder stimmt man Schnitzler zu, der neulich von ihr gesagt hat, sie sei, nach ihren Entwicklungsmöglichkeiten in alles tragische und heitere Gebiet, der größte Glücksfall, den die deutsche Bühne seit der Sorma erlebt hat. Neben ihr Fräulein Heims als Minna, hell und warm wie die liebe Sonne. An ihr hat sich so recht Reinhardt als Erzieher gezeigt. Sie kam vor ein paar Jahren zuerst unter Brahm her: hübsch, anmutig, scharmant, wenn sich das allerliebste Gesichtchen vom Lachen plötzlich so drollig ins Weinen verzog, aber doch, wie es schien, unfähig, anders als durch ihren persönlichen Reiz zu wirken. Und noch auf den Berliner Proben zum „Meister", in welchem sie die nervöse kleine Sekretärin gab, voriges Jahr, hätte ich nie gedacht, daß man sie je bestimmen könnte, eine wirkliche Figur abzusondern, wie jetzt diese Minna ist, in der, was sonst nur der zufällige Charme des Fräulein Heims schien, durchaus ins Notwendige, in Kunst umgesetzt ist. Dasselbe gilt von Herrn Giampritro. Jahrelang haben wir diesen klugen, beweglichen, eleganten Schauspieler im Volkstheater gesehen, immer durch sein den Wienern sehr angenehmes Wesen wirksam, aber ohne den leisesten Versuch, es irgend der Rolle anzupassen; er wäre hier in Manier umgekommen.

Digitized by Google

Jetzt stellt er einen so reichen, so lebendigen, in jedem Zuge so bestimmten Riccaut hin, daß man einfach verblüfft war. Dies ist eben der Unterschied: der Wiener Schauspieler läßt in jeder Rolle einfach seine Natur los, er macht ein Couplet für sich aus ihr; Reinhardt zwingt seinen Schauspielern immer eine Figur ab, selbst auf die Gefahr hin, daß einer dabei manchmal seine sicheren persönlichen Wirkungen verleugnen muß. So hier zum Beispiel Kayßler, dessen durchaus tragische Natur, über der immer eine schwarze Wolke zu hängen scheint, sich eigentlich gegen den breit vergnüglichen Wachtmeister sträubt, dem er nun doch mit einer künstlerischen Energie, die die höchste Bewunderung verdient, beizukommen weiß. Herr v. Winterstein ist ein angenehmer Tellheim, Engels der ergötzlichste Wirt, Reinhardt selbst ein Just, der sich sogar neben der starken Erinnerung an Tyrolt zu behaupten vermag, und als Dame in Trauer hat Frau Wangel eine fast unheimliche Kraft, in zwei drei Sätzen ein ganzes langes menschliches Leben darzustellen.

Deutsches Theater. (1904)

Gastspiel im Carl-Theater. Erste Vorstellung: „Die Weber" von Gerhart Hauptmann.

Im Dezember des vorigen Jahres war mir vergönnt, Proben bei Reinhardt und bei Brahm, im Kleinen und im Deutschen Theater mitzumachen. Unsere Direktoren stellen sich diese doch anders vor, als ich sie fand. Sie versichern gern: da es in Berlin ein Stück, das gefällt, leicht auf hundert, bei uns aber in der Regel kaum

Digitized by Google

auf einige dreißig Vorstellungen bringe, könne man dort viel und langsam proben, wozu es bei uns an der Zeit fehle; dies gebe jenen Schauspielern eine Sicherheit und Geläufigkeit, aus welcher allein sich die Überlegenheit der Berliner Schule erkläre. Ich aber fand, daß dort nicht bloß mehr und gründlicher geprobt wird, sondern wesentlich anders. Während sich nämlich bei uns der Regisseur doch meistens begnügt, als Ordner den Schauspielern beizustehen, der bestimmt, wo sie aufzutreten oder abzugehen, wann sie sich zu setzen, allenfalls noch, welches Tempo sie zu nehmen haben, fühlt er sich dort als den Künstler, der in den Schauspielern, als seinem Material, das Gefühl, das ihm das Werk des Dichters gibt, auszudrücken versucht. Bevor er noch auf die Bühne kommt, hat er das Stück bei sich fertig, er sieht den Raum, in welchem es sich bewegt, er hört sozusagen seinen Schritt und gibt nun nicht nach, bis es ihm gelingt, so die Gebärden und die Töne, die ihm die Schauspieler bringen, allmählich umzuformen, daß zuletzt die Gestalten, die ihm daheim beim Lesen erschienen sind, wirklich vor ihm auf der Bühne stehen. Das will Reinhardt und das will Brahm; beiden sind ihre Schauspieler, was dem Bildhauer der Marmor ist. Aber jeder verhält sich zum Dichter auf seine besondere Art und jeder hat dann auch sein eigenes Verfahren mit den Schauspielern. Reinhardt steht zum Dichter viel freier als Brahm. Dieser will sein Diener sein. Man merkt ihm immer noch den Kritiker an, dessen Natur es ja ist, sich in den Dichter aufzulösen. Er mag allenfalls einmal, wenn dem Dichter was Menschliches passiert, für ihn denken und hilft ihm mit leisem Finger behutsam nach oder weist ihn be-

Digitized by Google

dächtig zurecht. Immer aber würde er sich hüten, ihm sein eigenes Wesen aufzudrängen. Ganz anders Reinhardt. Dieser dichtet nicht bloß nach, er dichtet mit. Für ihn schlägt das Stück des Dichters nur sozusagen das Thema an. Er fragt nicht viel, ob er immer trifft, was der Dichter meint. Vielmehr, wie er selbst das Stück des Dichters meint, will er uns spüren lassen, jenen Dirigenten gleich, welchen es wichtiger ist, was sie bei Beethoven empfinden, als was Beethoven empfunden haben mag. Dann aber die Methode, mit den Schauspielern zu verfahren. Tyrann ist ja schließlich jeder Regisseur, Brahm aber doch heimlicher und von sanfterer Art. Er will den Schauspieler nicht zwingen, sondern führt ihn hin, indem er sich dazu lieber der Vernunft als der Leidenschaft bedient. Reinhardt steht auf der Bühne und unterbricht bei jedem Satz. Er sagt das Wort dem Schauspieler vor. Der Schauspieler wiederholt es. Er schüttelt den Kopf, sagt es wieder vor und wieder muß es der Schauspieler wiederholen. Und so noch einmal, fünfmal, zehnmal, er gibt nicht nach, er läßt nicht ab, fest und hart neben ihm, den Kopf vorgestreckt, lauschend, mit erhobener Hand, einen grimmig nervösen Zug um den offenen Mund, bis es so doch allmählich zuletzt genau der Ton wird, den er bei sich im Innern hört. Auch ordnet er die Haltung und jede Gebärde des Schauspielers an, tritt vor ihn hin, macht es ihm vor, wodurch es bisweilen geschieht, daß der Schauspieler, immer wieder unterbrochen, immer wieder beginnend, sich allmählich ganz verlierend, verwirrt, atemlos, betäubt, in eine Erregung und Erbitterung gerät, die ihn reizt, mehr herzugeben, als er je bei ruhiger Besinnung

Digitized by Google

vermöchte. Ein Kritiker hat von Reinhardts Leuten einmal gesagt, sie spielten „verzweifelt“ gut. Dies ist anders wahr, als es gemeint war. Reinhardt jagt sie in eine Hast, angstvolle Wut und Verzweiflung hinein, aus welcher sie sich zuletzt in eine Art schöpferischer Raserei überschlagen. Wer einmal irgend einen Sport getrieben hat, wird dies verstehen, weil er aus Erfahrung weiß, daß die äußerste Erschöpfung und Ermattung, in der man schon abzufallen und umzusinken glaubt, manchmal Kräfte auszulösen vermag, durch welche man sich so völlig erfrischt und erneut fühlt, daß man nun erst sein ganzes Wesen einzusetzen bereit ist. Zu solchem Jockey der Regie fühlt sich Brahm nun gar nicht berufen. Er sitzt still unten im Parterre, in seinen Mantel eingehüllt, ein wenig fröstelnd, über ein Papier gebückt, in das er eifrig notiert. Er macht sich ganz klein, scheint sich förmlich zu verkriechen und hat es nicht gern, wenn unterbrochen wird. Ist die Szene aus, so klettert er über die Brücke zu den Schauspielern hinauf, nimmt erst Herrn Lessing, seinen Regisseur, beiseite und dann sieht man ihn und diesen eifrig mit den Schauspielern flüstern, die nun allmählich, im leisen Gespräche, durch kleine suggestive Fragen, von irgend einem Detail aus, in welchem sie nicht empfindlich sind, behutsam und ohne daß sie selbst es eigentlich recht merken sollen, nach und nach umgebogen werden. Der Direktor eilt wieder auf seinen Platz zurück, die Szene wird wiederholt, nun schlägt der eine Schauspieler schon einen anderen Ton an, der andere, der sich noch sträubt, geht doch unwillkürlich halb darauf ein, unversehens ist die Stimmung da. Stimmung, da ist ja das große Geheimnis des

Digitized by Google

Deutschen Theaters. Nun meint man bei uns, Stimmung könne über eine Szene gleichsam wie ein Licht, von oben her, ausgegossen werden, und unsere Regisseure quälen sich um Einfälle ab, die so leuchten sollen. Ich habe aber bemerkt, daß Brahm sie eher durch eine merkwürdige Dämmerung gewinnt, zu welcher er die Wirkungen seiner Schauspieler abzudämpfen weiß. Schauspieler glauben leicht, daß sie in jeder Rolle, ja in jeder Szene, gleich alles zeigen müssen. Daß neben ihrer Rolle noch andere folgen, daß jede Rolle, jede Szene erst von den anderen ihren Sinn erhält, bedenken sie nicht gern. Brahm aber hat seinen Leuten beigebracht, immer den Wert und das Gewicht der einzelnen Rolle, der einzelnen Szene im ganzen zu fühlen. Ich habe darin auf jenen Proben besonders Rittner bewundern müssen, wie er, manchmal in einer Szene verführt, um der sicheren Wirkung willen mehr zu geben, als sich mit dem Bedürfnis des Partners oder den Absichten des Stückes vertrug, sich doch sofort immer mit einer unvergleichlichen Zucht und der höchsten künstlerischen Entsagung auf seine Figur besann, die von allen Seiten her und nach allen Enden hin auszuspüren, dann aber langsam, wie in Museen manchmal mit kostbaren Statuen geschieht, rings im Kreise herumzudrehen er eine Hingebung bewies, von der ich, der Autor, entzückt war.

Rittner und die Lehmann sind es, auf welchem jetzt die Tradition des Deutschen Theaters ruht. Man hat sie Naturalisten genannt. Aber dies Wort sagt uns heute nicht mehr viel; und dann wäre auch Baumeister ein Naturalist, dem sie tief im Wesen verwandt sind. „Sim-

Digitized by Google

plizitätsſpieler“ hat ſie Kerr einmal geheißen, und das gibt eher die Richtung an, aus welcher ihre merkwürdig ſtarke Wirkung kommt. Wer den Schauſpieler nach ſeiner Kraft der Verwandlung und ſeiner Kunſt, ſich abzulegen, ein anderer zu werden, ſich völlig zu transfigurieren, ſchätzt, wird ihnen widerſtreben. Auch techniſch zu verblüffen iſt ihre Sache nicht. Sie bringen doch eigentlich immer nur (es ſei noch einmal an Baumeiſter erinnert) ihr eigenes Weſen dar, ohne ſich zu verſtellen oder umzubilden. Dieſes aber iſt ſo rein, daß es faſt mit der Gewalt eines ſchönen Tages, einer blühenden Landſchaft oder des Blickes in weite leuchtende Fernen rätſelhaft frei und groß auf uns wirkt, und das Unabänderliche ihrer Darſtellungen, welche den ganzen Menſchen wie auf der Folter bekennen, drängt ſich mit einer oft faſt beklemmenden Geſchloſſenheit auf. Von ihrer Art iſt auch Oskar Sauer, der, noch enger, noch ſpröder, doch manchmal, etwa als Vater Bernd im letzten Akt oder gar als Gregers, eine tragiſche Wucht erreicht, die zum Höchſten der heutigen Schauſpielkunſt gehört. Ganz anders wirken Baſſermann und Irene Trieſch: farbiger, beweglicher, italieniſcher ſozuſagen. Jener miſcht ſeinen bunten Geſtalten ſo viel Ironie und ſchillernde Liſt bei, daß es um ſie von allen Untertönen, Zwiſchentönen und den tauſend Fragezeichen unſerer dubioſen Menſchlichkeiten flirrt. Dieſe iſt die große Schauſpielerin des Geheimnisvollen. Wie uns manche Menſchen, mehr als durch alles, was ſie ſagen oder tun, durch einen ſeltſam auf ihrem ganzen Weſen ruhenden Glanz bedeuten, hat ſie eine faſt magiſche Gewalt, beredt zu ſchweigen, ſuggeſtiv zu ſitzen und durch einen jähen Blick der großen

Digitized by Google

drohenden Augen, durch ein Zucken der schweren Lippen, durch einen wie fiebernden Griff tiefstes Leid lange oder die wilde Lust zu verraten. Herr Meinhard, ein sehr drastischer Darsteller, in Masken erfahren, manchmal ein bißchen an Reinhardt erinnernd, das anmutige Fräulein Heims mit sinnlich warmen und hellen Tönen, Herr Forest, scharf und knapp charakterisierend, Herr Hofmeister, dessen man sich aus dem Burgtheater entsinnt, Herr Ziener, ein jugendlicher Thimig, und die Herren Pauli, Iwald, Stieler, Marx, Schwaiger, Köhler schließen sich an.

Diesmal haben die Berliner mit Hauptmanns „Webern" begonnen, die nun nach zwölf Jahren doch endlich den ängstlichen Behörden abgerungen worden sind. Wie muß es in den Leuten aussehen, die hier eine „Tendenz" fürchten konnten! Es sei denn die: menschlich zu fühlen. Mir ist es immer eher fast unheimlich gewesen, wie der Dichter seinen Zorn beherrscht, und mir graut in solchen Momenten eigentlich vor dem Wesen der Künstler, der Dichter, welchen verliehen ist, noch gelassen zu schauen und bedächtig zu formen, wann es natürlicher wäre, in Taten der Empörung auszubrechen. Das tiefste Geheimnis Hauptmanns, sich vom Unerträglichen durch Darstellung zu befreien und, indem er das Böse nachbildet, das ihn quält, es für sein Gefühl abzutun, wird vielleicht nirgens seltsamer offenbar als in diesem rauschenden Gedichte, das Not, Hunger, Verzweiflung zuletzt in einen einzigen Akkord von grollender Schwermut auflöst. Dies verlangt eine Darstellung, die den lyrischen Wert jeder einzelnen Rolle trifft, jede nur als bloßen Ton nimmt und nun so mit den anderen verschlingt,

Digitized by Google

daß es zur ungeheuer flutenden Musik wird. Dadurch wirkt diese Vorstellung immer noch unwiderstehlich. Bis auf Rittner und Herrn Pauli haben alle Darsteller gewechselt. Den Pfeifer, einst eine viel bewunderte Rolle des Herrn Fischer, gibt jetzt Herr Forest, den roten Bäcker, den damals Kainz gab, Herr Iwald, den Fabrikanten Bassermann, den alten Hilse Sauer, den Lumpensammler Herr Meinhard; die Luise ist von Frau Bertens über die Lehmann an die Triesch gekommen. Die wunderbare Stimmung ist dieselbe geblieben. Langsam vorbereitet, sich allmählich sammelnd, wie ein schwarzes Wetter, das man schon von allen Seiten grollen und zucken fühlt, bevor es, fast ersehnt, schnaubend und prasselnd hereinbricht, steigt sie unaufhaltsam aus dem Gewirre von ächzenden und flehenden, wild kreischenden, elend wimmernden, finster warnenden, grellen und dunklen Stimmen zu einer Erschütterung, einem Grauen empor, welchen sich auch gestern niemand entwand.

Novelli.

(Als Gast im Raimund-Theater vom 14. bis 17. Mai 1903.)

Im August sind es zwei Jahre, daß ich nach Rimini fuhr. Ich verließ Fiume abends und, allein auf dem kleinen Dampfer, von milden Winden gehegt, schlief ich bald ein, mehr nur so hindusselnd, immer noch den Hauch des Wassers gewahr, von seltsam sich findenden und gleich wieder verlierenden Träumen verwirrt, aus welchen ich plötzlich erschrak, das von Felsen ragende Ancona im fahlen

Digitized by Google

Morgen zu ſehen. Hier nahm ich den Zug, der ſich immer dicht am Meere hält. Es blitzt und winkt und nickt und neigt und wiegt ſich, ſteigt verlangend heran, ſchießt ziſchend und ſpritzend wieder zurück, und man ſieht und hört und riecht es bald kichern und giſchen, bald brauſen und ſchnauben. Hütte ſteht an Hütte da, Kinder wälzen ſich nackt im Sande, kreiſchen auf, von behender Welle geleckt, tauchen kopfüber ein. Damen wandeln, um ſich zu bräunen, wandeln langſam, manchmal leicht erſchauernd im naſſen Gewande, wollüſtig verweilend, um mit zagem Fuße durch den kitzelnden Sand zu taſten. Herren ſitzen, mit breiten Hüten, rauchend, leſend, ſchwatzend. Und manchmal, wenn der Wind ſtärker bläſt, iſt es wie ein Rauſch und Raſen, das plötzlich über die Kinder ſtreicht, ſie eilen, ſie ſchreien, ſie faſſen ſich an und ſpringen und winden ſich im Reigen, das naſſe Haar fliegt und flattert dicht, das helle Fleiſch ſprüht, und ſie ſchreien und ſpringen und tanzen, geſchwinder wie der Wind. Aber hinter ihnen iſt das große blaue Meer und oft ein ſpitzes rotes oder gelbes Segel in der Ferne. Und auf allen Wundern ruht das Licht, das heilige Licht mit ſeiner feierlichen Macht und fließt über ſie und ſaugt ſie ein .. Und ſo kommen wir in Rimini an. Es wimmelt in der Station. Fiſcher, Bäuerinnen, Gendarmen, haſtige Fremde, die mit Taſchen und Stöcken und Schirmen drängen, Träger, die ſchieben und ſtoßen, und alles ruft und rennt und rinnt durcheinander. Aber in der Mitte ſteht, hoch über alle ragend, unbeweglich, ſpähend, ein großer langer feſter Mann mit einem breiten weißen Hute, in einer weiten weißen Hoſe, noch brauner als die anderen, und wie er ſo um ſich ſieht und ſucht, faſt drohend und gefährlich

Digitized by Google

durch seinen wilden und finsteren Blick, in seiner strotzenden, kaum gebändigten, mühsam verhaltenen Kraft, halb Toreador und halb Hidalgo, ganz wie man sich in romantischer Sehnsucht den gewissen großen edlen Räuberhauptmann denkt. Alles sieht auf ihn, alles grüßt und freut sich, er winkt nur immer kurz mit der Hand, es scheint irgend ein König aus den Bergen zu sein. Es ist Novelli. Er hat mich erblickt und schon sind wir in seinem Wägelchen, mit großen Rädern, er schnalzt, das lustige Pony trabt, wir werden über die runden Steine geschupft und indem er mich nun erst recht begrüßt und mir durcheinander erzählt und sich erinnert und fragt und nach allen Seiten zu Passanten nickt und, bald drohend, grollend, bald lockend, spottend, das stutzige Pferdchen treibt und dann wieder erzählt und wieder fragt und durcheinander jubelt, wie schön es hier ist, und jammert, wie bald es doch wieder aus sein wird, und dazwischen wieder einen Scherz für einen Freund auf der Gasse, wieder einen Ruf an das munter hüpfende Tier hat, kutschiert er mich im Sturm durch den Ort an das Meer zu seiner Villa hinaus, die weiß und rot mit gotischen Türmen in der Sonne glänzt. Wir halten an, er ruft, das Gitter springt auf, ein mächtiger Hund kommt uns wedelnd entgegen, stolz und sanft, sein Leone, wirklich einem Löwen gleich, königlich und gütig. Aber im Tore, zwischen zwei Löwen aus Sandstein, steht die Giannini, seine Frau, in ihrer frohen und ruhigen und reichen Schönheit.

Diese drei Tage, die ich bei meinem Zauberer blieb, sind mir unvergeßlich. Schwerer Duft von Blumen, heller Hauch vom Meere, Seligkeit im Wasser und im Winde,

Digitized by Google

leichte Stunden heiter mit seinen Gästen im Garten vertändelt, dann wieder stille, fast feierliche der Sehnsucht, wenn der Abend langsam auf leisen Sohlen kam und wir saßen auf der Terrasse drüben, stumm und wartend, bis die Sonne rot versunken war, und wieder dann geheimnisvolle, fast bange, einer seltsamen Erregung voll, wenn wir in tiefer Nacht noch wach waren, rings lag alles still, zum Fenster atmeten die schweren Blumen herein, manchmal war es wie ein leises Beben durch die laue Luft, als hätte sich das Meer unruhig im Schlafe gestreckt, der Hund schlug träumend an, wir lauschten, da war es wieder ganz still, in der Ferne fiel ein Stern, wir schwiegen eine Weile, aber dann fuhr er zu erzählen fort und seine tiefe Stimme wurde so weich und mir war so gut, daß ich die Augen schloß und dann glaubte ich die Nacht selbst, unsere Mutter, groß und ernst zu mir reden zu hören . . .

Ich wurde die ganzen drei Tage ein fast komisches Gefühl nicht los. Immer kam mir vor, zu Belmont bei Porzia Gast zu sein. In der Tat: Genau die Stimmung, die der letzte Akt des „Kaufmanns von Venedig" hat, einer sehr edlen, auf Kraft ruhenden, still und einfach, fast ein bißchen spöttisch gewordenen Freude starker, kühner und gütiger Menschen ist es, in der Novelli lebt. Er hat erfüllt, was vielleicht das Höchste ist: sein Wesen so rings um sich auszustrahlen, daß es ihn nun überall umgibt. Er schreitet nun in seine eigene Luft tief eingehüllt, und was zu ihm will, muß erst durch sie, wandelt sich in ihr um und nimmt seine Natur an. Er hat einen unsichtbaren Hof um sich gezogen, man tritt nicht ein, ohne sich unwillkürlich in seinen Ton zu schmiegen, er ist wirklich ein

Digitized by Google

König. Und indem ich dies empfand, wurde mir auch erst das Geheimnis seiner Kunst ganz offenbar. Ich hatte sie immer in einer ungeheuren, oft bis ins Schmerzliche beklemmenden Verzückung aller Sinne, aller Nerven so gespürt, daß ich, aus ihrem Banne dann wieder ins wirkliche Leben zurückgestoßen, dieses oft unerträglich fahl und gespenstisch leer und nur wie einen matten, kläglich schon verlöschenden Schein fand. Aber nun fing ich erst an, sie allmählich zu ahnen, nnd fing langsam zu begreifen an, was es ist, wodurch sie uns so magisch berücken mag.

Als wir ihn, im April 1900, zum ersten Mal bei uns sahen, waren wir alle von seiner unglaublichen Kraft der Verwandlung verblüfft. Er hatte am ersten Abend den Luigi gespielt und man glaubte ihn doch nun schon ungefähr zu kennen. Am zweiten Abend war die „Widerspenstige". Er erschien als Petrucchio. Aber niemand erkannte ihn. Man sah auf den Zettel — aber nein unmöglich, das konnte nicht derselbe sein, der gestern sich, von Furcht und Fieber zerrüttet, ausgehöhlt und abgezehrt, tückisch verkrümmt, wie ein kranker böser alter Affe über die Bühne geschlichen war! Und jetzt dieser robuste schwarze Satan mit dem vergnügten roten Gesicht und kurzen dicken Hals eines massiv genießenden Zechers und Schlemmers, den verschmitzt begehrlichen Augen und großen gefräßigen Zähnen des Abenteurers, den breiten Schultern und gewaltsam zugreifenden Händen eines Ringers, eines Tierbändigers, sollte derselbe sein? Und nun fing er zu sprechen an, aber das war ja plötzlich auch eine ganz andere Stimme, schmetternd und trompetend, die gestern heiser und wie in Gebeten erstickt gewesen war; und das war ja auch ein

Digitized by Google

ganz anderer Gang, weit ausschreitend und voll auftretend, wie ein Hahn stolziert. Und dies erlebten wir nun jeden Abend. Zwölf Rollen gab er damals und in jeder schien er wieder völlig ein neuer Mensch zu sein, nicht etwa bloß, wie unsere Schauspieler tun, in der Maske verändert, sondern anders an Stimme, Haltung, Blick, Gang und Gebärden: als Luigi mit nervös zuckenden, bigotten, wie gesalbten Händen, als Petrucchio mit derben und raufluſtigen Fäuſten, als Lebonnard mit den feinen und zärtlichen Fingern des Uhrmachers, die zerbrechliche Räder und Schrauben zu drehen geübt ſind; als Petrucchio groß, ſchlank und ſehnig, als Goldoni gebeugt, dünn und winzig; als Luigi mit einer belegten und frömmelnden Stimme, als Petrucchio mit einer randalierenden und herriſch befehlenden, als Euclio mit einer kreiſchenden und klirrenden, als Shylock mit einer tiefen, ſonoren, furchtſam verhaltenen, die aber in der Wut und dann im Triumph plötzlich den großen Ton der raſenden Propheten hat, als Burbero mit einer ganz ſpitzen, dünnen, ſkurrilen, die wie eine Arie tänzelt — jedesmal durchaus verändert, völlig neu, in jeder Rolle ein kompletter Menſch für ſich. Es ſchien, daß er ſeine eigene Natur, wenn er die Bühne betritt, ganz abzuſtreifen und ſich die der Rolle wie eine Haut anzuziehen vermag. Ja noch mehr, denn wir ſahen: er ſtellt nicht bloß jedesmal eine andere Perſon, ſondern an jeder ſogar denſelben Affekt anders dar; ſein Shylock iſt anders zornig als der Lebonnard, ſein Luigi fürchtet ſich anders als der Euclio, er weint und lacht „im Charakter der Figur", ja er charakteriſiert ſelbſt noch durch den Kuß und läßt uns durch die Art, wie Luigi mit ſaugenden Lippen ſein Amulett,

Digitized by Google

der Euclio, wie eine Amme ihr Kind, den Topf mit dem Golde, der Chaponet, beschwipst, lüstern verschämt in die Luft küßt, gleich ihr ganzes Wesen erfahren.

Gut, sagte man sich, eine ganz unglaubliche Macht der Verwandlung, wie wir sie noch an keinem Schauspieler jemals gesehen hatten, aber eben darin schließlich doch, jetzt kam das böse Wort, zu dem man vor ihm floh, doch eigentlich nur ein „Virtuose", von einer viel höheren Art freilich, als „Virtuosen" sonst sind, unendlich gesteigert, reicher, voller, stärker, so vielfältig und so weit, daß die anderen neben ihm zu lächerlich armseligen Pfuschern verschrumpfen, aber dem Wesen nach doch immer noch ein „Virtuose". Denn, wird in unserer Ästhetik gelehrt, ein Künstler ist nur, wer allein unmittelbar durch seine Natur wirkt; Beispiel: Baumeister. Wer aber erst mit dem Verstande die Gestalt, die der Dichter entworfen hat, auszufüllen und bis ins Detail durchzudenken, dieser fremden Figur aber dann so seinen Körper anzupassen weiß, daß sie uns an ihm völlig vorgetäuscht erscheint, der heißt uns ein Virtuose; Beispiel: etwa Coquelin oder, viel höher, Zacconi. Jener gerät, denken wir, durch das Wort des Dichters in eine Verzückung, die sein wahres, sonst verborgenes Wesen, was wir eben seine schauspielerische Natur nennen, aus der Tiefe hebt und sich vor uns entfalten läßt. Dieser scheint entweder eine eigene Natur gar nicht zu haben oder seine Kunst ist es eben, sie zuzuhalten und durch die Rolle zu bedecken, die er ihr wie Schminke auflegt. Waren wir nun so weit und glaubten Novelli untergebracht, so geschah uns aber seltsam: denn plötzlich schien alles wieder gar nicht zu stimmen, wir hatten nämlich bei

Digitized by Google

dieſem Virtuoſen doch immer ein Gefühl, das uns ſonſt nur der Künſtler geben kann. Der Künſtler, der auf die Bühne tritt, gibt uns das Gefühl: Wie dieſer Menſch hier ſteht, dies iſt er, er muß es ſein, er kann gar kein anderer werden. Der Virtuoſe gibt uns das Gefühl: Wir wiſſen ganz genau, daß dieſer Menſch anders iſt, als er ſich zeigt, und dies macht gerade den merkwürdigen Reiz ſeiner Erſcheinung aus, die uns einmal erleben läßt, wie ſich der Menſch verſtellen kann. Bei Novelli aber, wie er ſich verwandeln mag, ſchwören wir doch immer auf jede Geſtalt. Wir können uns gar nicht denken, daß es möglich wäre, ihn jemals anders zu ſehen. Jeden Blick, jeden Ton jeden Schritt empfinden wir niemals bloß als einen Ausdruck ſeiner Rolle, ſondern als den letzten und vollkommenen Ausdruck einer Natur, die vor uns, durch das Spiel betäubt, entrückt und in einen faſt nachtwandleriſchen Zuſtand, geradezu in eine Halluzination, in „Trance“ (wie man es bei den Medien nennt) geratend, mehr verrät, als ſie wach ſelbſt von ſich weiß. Bei ſeinem Petrucchio, wie bei ſeinem Luigi, wie bei ſeinem Burbero, immer ſagt man ſich jedesmal: Dies iſt eben einer jener wunderbaren Zufälle, wo ſich die Rolle eines Schauſpielers ſo mit ſeinem Weſen deckt, daß er ſich nur zu geben braucht, wie er iſt, um mit aller Gewalt des Lebens ſelbſt auf uns zu wirken. Fragt man ſich aber dann, wie derſelbe Menſch zugleich drei ſolche Menſchen, ja ſieben, zehn, hundert ſein kann, nicht bloß ſie ſpielen oder ſcheinen, ſondern ſie bis zur höchſten Evidenz für uns ſein, ſo erſchreckt man faſt, denn dies reicht in den Abgrund aller Geheimniſſe unſerer menſchlichen, ja vielleicht der ganzen Natur hinab. Es

Digitized by Google

wäre nämlich nicht möglich, würde seine Verwandlung, wie bei den Virtuosen, durch den Verstand und bewußt geschehen. Sie geschieht jedoch offenbar instinktiv, sie wird nicht „gemacht", sie ist keine Verstellung, sondern eine wahre „Umwandlung vom Grunde aus, eine Transfiguration" (das Wort ist von Max Martersteig, der über dies eigentliche Problem des Schauspielers ein sehr gescheites Buch geschrieben hat). Das versteht man nun erst ganz, wenn man Novelli leben zusieht. Er hat mich einmal durch den alten Ort zur Festung der Malatesta, in die Kathedrale und nach dem prächtigen neuen Theater geführt; einmal sind wir auch zusammen in einer kleinen Ausstellung gewesen, um ein paar moderne Bilder anzusehen. Da konnte ich seine „Transfiguration" am hellen Tage erfahren. Wenn er nämlich etwas Schönes erblickt, steht er erst eine Weile genießend still, mit langen und gierigen Blicken, welche die Schönheit gleichsam auszutrinken und in sich einzusaugen scheinen, spähend und schnuppernd, während sein großes Gesicht ganz ernst und fast furchtsam wird. Dann fängt er plötzlich hastig zu sprechen an und stößt viele Worte der Beschreibung, der Bewunderung aus, indem er gern dabei das schöne Ding mit zärtlichen Händen streichelt oder streift. Während nun dies geschieht, scheint allmählich das Wesen oder der Geist der schönen Sache langsam in seinen Körper einzufließen, er zittert ein wenig, seine Stimme biegt sich um, das Gesicht, die Bewegungen der Hände, allmählich der ganze Leib verändern sich, er nimmt die Schönheit an und wird ihr gleich, die er eben bewundernd beschreibt. Er kann eine Sache nicht genießen, wenn er sich ihr nicht assimiliert. Oder man sagt ihm irgend einen Namen, etwa

Digitized by Google

Malateſta. Seine Augen blitzten, er nickt, er brummt und ſogleich habe ich es in ihm arbeiten und ſtoßen und brodeln geſehen, bis, indem er heftig ſpricht, die innere Viſion, die ihm jener Name gibt, plötzlich an allen ſeinen Gebärden ſichtbar geworden iſt. Er kann ſich nichts vorſtellen, nichts denken, ohne ſelbſt ſofort zur Geſtalt des Gedachten zu werden. Geiſtig ſind wir das alle bis zu einem gewiſſen Grade fähig; wir könnten ja ſonſt mit keinem Menſchen reden, wäre uns nicht gegeben, uns in ihn, wie man es nennt: „hineinzudenken“; alles Verſtändnis eines anderen, alles Mitgefühl mit ihm, beruht darauf, daß wir für einen Moment uns ſelbſt verlaſſen und mit einem fremden Kopfe denken, mit einem fremden Herzen empfinden lernen, ohne freilich je zu wiſſen, wie das wohl eigentlich möglich iſt. Aber was wir ſo nur im Geiſte tun, dringt bei ihm ſogleich ins Fleiſch durch, er kann nicht anders denken oder fühlen, ohne ſogleich auch anders zu blicken, ſich anders zu halten, anders zu ſprechen, ohne, wenn er innerlich anders wird, auch anders zu erſcheinen, und die Umbildung, die bei uns nur an der Seele geſchieht, macht ſein ganzer Leib mit. Unſere plaſtiſche Kraft reicht gerade hin, einen einzigen Ausdruck unſeres Weſens zu formen, eben den Körper, den wir tragen. Seine iſt ſo beweglich und ſo reich, daß ſie, niemals erſchöpft, nach jeder neuen Laune oder anderen Stimmung, von der ſein Weſen verwandelt wird, auch wieder neu den Körper formt.

Und noch etwas. Er verwandelt ſich unglaublich, ja. Aber wir wiſſen ſchließlich doch, daß er derſelbe bleibt. Schließlich kann kein Menſch größer oder kleiner ſein, als er iſt, und, wenn wir ſeine Stimme heute ſanft und milde,

Digitized by Google

morgen rauh und heulend, seine Hände heute fein und zärtlich, morgen grob und kriegerisch, seine Augen heute gütig und treu, morgen falsch und grausam finden, so können sie es doch nicht wirklich werden, wir wissen, daß sie es nur scheinen. Wie sich sein Körper verändern mag, er bleibt sein Körper. Wie kommt es nun, daß wir dies niemals bemerken? Freilich, der Schauspieler gerät in „Trance", das ist das Wesen seiner Kunst, aber eben dies Wesen verlangt von ihm auch, daß er immer nur halb, niemals völlig dahin gerät, weil er doch immer bereit bleiben muß, das Stichwort abzuwarten und auf den Partner zu achten. In diesen Momenten der Bereitschaft und des Horchers ist es nun, daß sich die anderen Schauspieler verraten und aus der Maske oft plötzlich, ängstlich oder ungeduldig, ihr Mensch blickt. Wie kommt es, daß ihm dies niemals geschieht? Wird vielleicht die Täuschung, der wir erliegen, gar nicht durch ihn allein vollbracht, sondern tun am Ende auch wir selbst an ihr mit? Das ist mir zuerst einmal an seinem Shylock klar geworden. Im dritten Akt: Jessica ist entflohen, Shylock findet das Haus leer, er stürzt hinein, wir sehen ihn nicht mehr, wir hören ihn nur noch, hören ihn über die Treppe durch die Zimmer fluchen und klagen, wüten und rasen, stammeln und lallen, pfauchen und schnauben, stottern und stöhnen, knirschen, röcheln, brüllen, dann ein Stoß, es fällt ein Schrank oder ein Tisch um, die Tür geht, er erscheint auf dem Balkon und da, das ganze Publikum schreit da auf, fährt entsetzt zurück und wehrt sich unwillkürlich fast erhebend, mit den Händen ab, so furchtbar sieht sein verzerrtes Antlitz aus. Es sieht aber gar nicht so furchtbar aus, sondern wir sehen es nur so,

Digitized by Google

das ist das Merkwürdige. Er ist es nämlich jetzt gar nicht mehr, den wir sehen, sondern unser eigenes Bild von ihm, das unsere Phantasie, durch jene schauerlichen Töne aufgehetzt, so grauenhaft macht, als es in der Wirklichkeit niemals sein kann. Dies einmal gewahr, habe ich ihm nun wieder im Gespräche zugesehen. Ich sagte wieder: Malatesta. Und nun fand ich, daß seine Verwandlung eine ganz eigene ist, nämlich: des ganzen Körpers nicht in eine Person, sondern in einen einzigen Zug. Dies scheint so zu gehen: Er hört einen Namen, also Malatesta, er hat dadurch bei sich eine Vision, nun ist es aber nicht diese, nach welcher er seinen Leib umformt, sondern er nimmt von ihr nur einen einzigen Zug, den, der alle anderen enthält, den wesentlichen, den suggestiven Zug an, und indem er diesen, ihn allein, zum höchsten Ausdrucke bringt, bin ich es nun, der Hörer, der, davon hypnotisiert, aus Eigenem die anderen schaffen muß und endlich auch zu sehen, zu hören glaubt, was mir gar nicht gezeigt oder gesagt, sondern nur in meiner Einbildung, wohl durch „Assoziation", wie das die Psychologen nennen, erregt worden ist. So ist er nicht bloß das beste Medium, das jemals auf einer Bühne erschien, jedem leisen Drucke des Dichters so bereit, daß er immer gleich zur Figur jeder Stimmung wird, sondern er ist auch noch ein ungeheurer Hypnotiseur, der uns zwingt, seine Figur aus uns selbst dann noch zu vollenden. Beides zusammen, jene geschmeidige Bildsamkeit und diese betäubende Kraft, macht erst den namenlosen Zauber aus, den er, einem großen unbekannten Dämon gleich, über die selig und entsetzt erschauernde Menschheit hat.

Digitized by Google

L'Istruttoria.

(L'enquête, Drama in zwei Akten von Henriot. Zum ersten Mal aufgeführt durch Novelli im Raimund-Theater am 14. Mai 1903.)

Eines Tages kommt Roger, der berühmte Pariser Arzt, Spezialist in allen Nervosität en, zum Direktor Antoine. „Lieber Antoine, Sie müssen mir einen großen Gefallen tun, einer meiner Schüler, ein junger Mensch, hat da, denken Sie sich, ein Stück geschrieben, mir gefällt's, aber ich kenne mich doch in solchen Sachen gar nicht aus, möchten Sie es nicht lesen?" Antoine nimmt das Heft, liest es, ist entzückt, „Meisterwerk" und so weiter. Roger schmunzelt. Es wird aufgeführt und wirkt enorm. Roger schmunzelt noch immer. Endlich gesteht er ein, selbst dieser Henriot zu sein. „Was wollen Sie? Was ist da weiter dabei? Ein Fall von Epilepsie!"

Es ist wirklich nur ein Fall von Epilepsie, technisch vollkommen vorgetragen. Der Untersuchungsrichter einer kleinen Stadt begleitet seinen Präsidenten eines Abends ein Stück nach Hause, trennt sich dann von ihm und kehrt heim. Am anderen Morgen erfährt er entsetzt, daß man den Präsidenten ermordet auf der Straße gefunden hat, ein paar Schritte von seinem Hause, fast an derselben Stelle, wo er ihn gestern verlassen hat. Fieberhaft leitet er sogleich die Untersuchung ein. Wer kann der Mörder sein? Er findet Briefe an den Präsidenten, welche beweisen, daß der Ermorderte mit der Frau eines Kommis unerlaubt verkehrt hat. Sie zeigen auch, das der Kommis, durch ihre Ausgaben argwöhnisch geworden, ihr eifersüchtig nach-

Digitized by Google

geforscht hat, und ein Verhör der Nachbarn, der Dienstboten ergibt, daß in der letzten Zeit heftige Szenen zwischen den Gatten gewöhnlich gewesen sind; erst gestern abends noch sei der Mann nach einem furchtbaren Tumult wütend fortgerannt. Es scheint also alles zu stimmen. Der Kommis wird eingebracht, er leugnet zwar, aber die Fragen des Richters, der nicht mehr zweifelt, verwirren ihn so, daß er wankt und fast schon bereit scheint, den Mord zu gestehen. Aber nun wird die Frau vernommen. Sie beteuert seine Unschuld: er kann es nicht getan haben, denn er weiß nichts, er ahnt gar nicht, daß es der Präsident gewesen ist, mit dem sie ihn hintergangen hat.

Der Vorhang geht wieder auf und wir finden den Richter nachdenklich. Soll er, darf er dem Mörder von der Untreue der Frau erzählen? Wie aber, wenn er am Ende doch vielleicht unschuldig ist? Wenn er wirklich von ihrer Schuld noch gar nichts ahnt? Da kommt der Advokat, den die Frau zum Verteidiger des Kommis bestellt hat. Er ist nicht müßig gewesen, er hat selbst auch untersucht, auf eigene Faust, und — es zeigt sich, daß die Sache doch nicht ganz so klar liegt, als der Richter meint. Man hat nämlich die Leiche an einer Stelle gefunden, die der Präsident, nach der Aussage des Richters, noch mit diesem zusammen passiert haben muß. Sollte er später noch einmal heimlich umgekehrt und denselben Weg zurückgegangen sein? Aber damit stimmt wieder die Lage der Leiche nicht. Und es stimmt auch nicht, daß der Mord offenbar mit einem Stocke geschehen ist, während der Kommis nachweisen kann, daß er nie einen Stock getragen hat, woran der Richter natürlich gar nicht gedacht hat, weil er freilich

Digitized by Google

die Gewohnheit hat, sich niemals ohne Stock zu zeigen. Und merkwürdig ist dem Advokaten auch die Art der Verwundung: Ein Mörder schlägt einmal, zweimal, dreimal zu, bis das Opfer fällt, hier aber ist sinnlos noch auf die Leiche losgeschlagen worden, wie von einem Wahnsinnigen, der gar nicht mehr weiß, was er tut, sondern in seiner Begierde trunken ist. Der Richter stutzt. Dies alles ist so seltsam, daß er sich jetzt wirklich nicht mehr anders zu helfen weiß — er muß dem Kommis die Schuld der Frau verraten, um zu sehen, wie dies auf ihn wirke, und von seinem Gesichte abzulesen, ob er es gewußt hat. Der Kommis kommt, seine Frau stürzt ihm entgegen, um alles zu gestehen — und nun ist kein Zweifel mehr, daß er nichts gewußt hat: das Entsetzen, die Wut, der Schmerz sprechen zu wahr aus seinem verzerrten Gesichte. Er wird abgeführt, seine Unschuld ist bewiesen, er ist frei. Aber wer sonst ist der Mörder? Der Staatsanwalt erscheint mit dem Arzte, dem es an der Leiche gewiß geworden ist, daß es nur ein Epileptiker gewesen sein kann, der in einem Anfalle das Verbrechen verübt hat. Und nun wird es dem Richter allmählich bewußt, daß er selbst dieser Epileptiker gewesen sein muß, und indem er sich langsam entsinnt und es sich langsam in ihm aufhellt, stürzt er in einem neuen Anfalle seiner schauerlichen Krankheit zusammen und windet sich in wilden Krämpfen.

* * *

Immer glaubt man bei Novelli, so groß, so furchtbar sei er doch noch nie gewesen! Zum dritten Mal ist

Digitized by Google

er jetzt hier, jede seiner Bewegungen, jeden Blick, jeden Ton glauben wir schon auswendig zu wissen. Und wieder wirkt er wie das erste Mal, wieder staunen wir betäubt, und können es niemals fassen, wieder erliegen wir seiner ungeheuren Gewalt. Den Inhalt der Istruttoria habe ich ja gestern schon kurz erzählt. Ein Fall von Epilepsie, mit aller Sicherheit und Kraft der französischen Technik vorgetragen. Man male sich aus, wie Novelli die Krise spielt, mit Worten läßt es sich nicht beschreiben. Die Leute springen von den Sitzen auf, Damen wenden sich entsetzt von der Bühne ab, hier und dort hört man krampfhaft aufschluchzen, so gräßlich ist er anzusehen. Aber für mein Gefühl ist es künstlerisch noch weit höher, wie er uns die ganze Gestalt gleich anfangs menschlich empfinden läßt. Er kommt herein, streng, ruhig, fest, ganz Richter, aber dabei im Grunde offenbar ein herzensguter, liebenswürdiger Mensch. Nun entwickelt er die Geschichte des Präsidenten, und da ist es reizend, welche feinen Züge er diesem Metier abgelauscht hat und wie er uns nach und nach die Freude des Juristen am „schönen Fall", seine Neigung, alles sogleich zu kombinieren, seine Übung, behutsam Beweis auf Beweis, Schluß auf Schluß unwiederleglich aufzubauen, aber auch seine Rechthaberei, die Verblendung, wenn er einmal eine Spur zu haben glaubt, und die Eitelkeit auf seinen untrüglichen psychologischen Scharfsinn zeigt, am wunderbarsten in der ersten Szene mit dem Verteidiger, wo er die leichte Ironie und Reizbarkeit, die man manchmal bei Gericht gegen die unbequemen Advokaten hat, unter seiner scharmanten Laune allerliebst immer wieder hervorschimmern läßt. Dabei ist es merkwürdig, wie wir, während

Digitized by Google

wir es doch immer nur mit dem Richter zu tun haben, doch unmerklich den ganzen Menschen erfahren, einen offenbar sehr braven und tüchtigen, nur vielleicht etwas überarbeiteten Menschen, mit dem sich reizend plaudern läßt und — mit dem wir doch nicht zu nahe bekannt werden möchten, nicht bloß amtlich, sondern auch sonst nicht, weil er uns, bei allen guten Manieren und allem Reize seines sehr sympathischen Wesens, doch eigentlich, wir wissen nicht warum, gleich beinahe ein bißchen unheimlich ist. Er sieht manchmal einen Moment so seltsam vor sich hin, manchmal zuckt es an seinem Munde, das Gesicht wird starr und leer, nur einen Moment, es ist gleich wieder vorbei, er lächelt schon wieder, er hat schon wieder die Haltung seines Amtes, gemildert durch die guten Formen des Mannes von Welt. Wie er so nun allmählich unseren Verdacht zu erregen, gleich wieder abzulenken, dann wieder anzufachen weiß, wie sich das Schauspiel unmerklich verändert, wie er nach und nach, lange bevor er es selbst noch ahnt, für uns zum Angeklagten wird, wie wir immer schon alles von seinem Gesichte abgelesen haben, lange bevor er es selbst noch gewahr wird, wie wir uns endlich, des Entsetzlichen gewiß, von Furcht gequält, beinahe schon sehnen, das Unabwendbare möge sich doch nur schon erfüllen, so furchtbar unerträglich wird die Pein der Erwartung, dies gehört wieder zum Höchsten, das wir jemals im Theater bebend erlitten haben. Ach, unsere Worte sind so kläglich arm und seine Kunst ist so unbegreiflich groß, unerschöpflich und namenlos, wie das Leben selbst! Vortrefflich gab Olga Giannini die schuldige Frau und auch sonst wurde das Stück bis zur kleinsten Rolle sehr gut gespielt.

Digitized by Google

Novelli als Ödipus.

Neulich haben wir gefragt, bei „Pelleas und Meliſande“: Wie ſpielt man Maeterlinck? Das andere Problem, das der Kunſt des Schauſpielers jetzt geſtellt wird, iſt: Wie ſpielt man die Griechen? Ihnen geht es ja wie Jenem. Leſen wir ſie, ſo ſpüren wir ſie ſehr ſtark. Auf der Bühne verſagen ſie. Wir ſind nämlich, durch Nietzſche, Erwin Rohde und Burckhardt, in ein ganz neues Verhältnis zum griechiſchen Weſen gekommen, der Stil aber, in welchem es auf der Bühne erſcheint, iſt noch immer der alte. Dieſer Stil drückt die Anſchauung aus, die unſere Väter, aus dem achtzehnten Jahrhundert her, von den Griechen hatten. Sie war von den Statuen genommen. Nach ihnen ſchufen ſie ſich ein Volk, ihnen an Würde und hoher Anmut gleich, ein Volk von Modellen ſozuſagen, dem nun die Geſinnungen und Empfindungen angedichtet wurden, in welchen ſie beim Anblicke der Statuen ſchwelgten; und dieſe Suggeſtion war von ſolcher Kraft, daß durch ſie ſogar die Geſtalten der tragiſchen Dichter zu Statuen wurden. Auch der Schauſpieler ſollte nun alſo einer Statue gleichen, die nur, vom Hauche des Dichters belebt, ſich rhythmiſch zu bewegen und feierlich ihre Linien auszuſprechen hätte. Sieht man etwa Goethes Regeln für die Schauſpieler durch oder erinnert man ſich, wie uns der Weimarer Stil, wie uns noch die edle und getragene Art des Emil Devrient geſchildert wird, oder denkt man an unſeren Robert, an den jungen Salvini zurück, ſo wird man gewahr, daß dieſe ganze Kunſt eigentlich immer nur auf den Schauſpieler angewandte Plaſtik geweſen iſt, der An-

Digitized by Google

ſchauung unſerer Väter gemäß, die das plaſtiſche Gefühl auf alles Leben der Griechen übertrug. Wir aber ſehen jetzt die Griechen anders. Wir wiſſen, daß ſie ein Volk von wilder Leidenſchaft, der höchſten Qual und ſinnloſen Greueln geweſen ſind, dem nur gegeben war, zu vergeſſen und auszuruhen, eben in ſeiner Plaſtik. Sogar dieſe Statuen wirken jetzt anders auf uns. Sie ſcheinen uns immer etwas von Menſchen zu haben, die als Kinder einmal ſehr erſchreckt worden ſind und immer noch ſchlecht träumen und auf eine ſcheue und befangene Art ſpielen, tändeln möchten um nur nicht erinnert zu werden. Sie haben etwas von Rekonvaleszenten, die noch nicht ſicher ſind, ſich noch nicht trauen und leicht zu weinen anfangen. Froh, heißt es, ſind ſie. Freilich, aber froh wie einer, den man vom Galgen heruntergeholt hätte, der ſchon den Tod geſehen hat und jetzt erſt weiß, wie das Leben ſchön iſt, und daß alles, was lebt, ſchön iſt, ſchon dadurch allein, daß es lebt! Froh ſind ſie, aber ihre Freude iſt rings von Furcht umgeben, von der Furcht vor dem, was war, und wohl auch einer leiſen Furcht vor dem, was noch ſein wird. Dazwiſchen gehen oder ſitzen ſie und atmen tief und warten. Wenden wir uns aber gar von den Statuen zu den verruchten Helden der Tragödie hin, ſo tut ſich erſt die ungeheure Tiefe des griechiſchen Weſens auf. Wie hat man es nur je verkennen, von griechiſcher Mäßigung und Ruhe ſchwätzen, dieſe Banditen für zufrieden ausgeglichene und unbewegliche Pedanten halten können! Wir erblicken ein Volk von namenloſer Haſt, gepeinigt durch einen unerträglichen Stolz, zerfreſſen vom Neid, in Laſtern und Lüſten bis an den Hals, röchelnd vor Gier, ſchnaubend von

Digitized by Google

Hysterie, nach rasenden Ekstasen in starren Ermattungen betäubt, das sich, um nicht zu explodieren, um nicht zu verschmachten, um sich zu beschwichtigen und zugleich aufzureizen, als eine schauerliche Kur seiner verwüsteten Nerven die Tragödie schafft. In der Tragödie tobt sich die ganze Wildheit, die ganze Verstörung dieser entsetzlichen, schamlosen, verworrenen, immer von Visionen einer unerhörten Größe, einer gräßlichen Gewalt zerrütteten, außer Atem ins Unendliche stürzenden Nation wie in furchtbaren Krämpfen aus. Das wissen heute nur die Philologen noch nicht, die denn auch die einzigen sind, welche gelegentlich noch ihre Darstellung im alten Stil ertragen. Uns aber verlangt, endlich die tragischen Griechen auf der Bühne zu sehen, wie wir sie jetzt kennen: im Sturme ihrer ruchlosen Leidenschaft, blutbespritzt, zügellos, außer sich, Raubtiere, die sich losgerissen haben. Dafür haben wir ja den Stil. Die Italiener, Novelli und Zacconi, haben ihn gebracht, bei den Franzosen Antoine, bei uns die Sandrock, in Berlin Reicher (ich denke an den letzten Akt des „Vaters"). Man darf sich nur nicht ängstigen, der „Naturalismus" passe nicht für die Tragödie. Er paßt, denn sie ist nichts gewesen als Naturalismus, in Lyrik getaucht. Für die Lyrik sorgt der Dichter schon, der Schauspieler habe nur den Mut, „Naturalist" zu sein. Es gibt kein anderes Mittel, die Gipsfiguren des vermeintlich klassischen Stils stehen wir nicht mehr aus. Dies alles, ich weiß schon, wird man respektlos finden. Aber vor lauter Respekt ist die Tragödie der Alten bei uns umgekommen. Schauspieler, die nach den Philologen fragen und nur immer daran denken, griechisch edel und voll Hoheit zu sein, werden höchstens den Text

Digitized by Google

„referieren“. Es ist aber Zeit, daß wir die Tragödie endlich wieder einmal „spielen“, und dies jetzt mit allen Mitteln unserer neuen Kunst. In meinem Berichte an die Darmstädter Kolonie, den ich über die Reform des Theaterwesens vor drei Jahren schrieb (ich habe ihn schon neulich einmal zitiert, beim „Kleinen Theater“), schlug ich für eine Aufführung der geplanten Darmstädter Schule die „Trachinierinnen“ des Sophokles vor und sagte: „Mein Verfahren wäre, zuerst den Schauspieler den menschlichen Gehalt der Tragödie empfinden zu lassen, unbekümmert um Griechentum, unbekümmert um Verse, wie einen Fall, der gestern geschehen ist, wie wenn es sich um ein modernes Stück handeln würde; der Deiancira also zu sagen: Du bist eine Frau, die ihren Mann liebt, seit Jahren hast du ihn entbehrt, nun kommt er heim und bringt seine Geliebte mit, du wirst eifersüchtig, wehrst dich vergeblich gegen deine Leidenschaft, tötest den, den du dir zu retten glaubst, und sühnst es mit deinem eigenen Tode — also der Reihe nach Trauer, wiedererwachende Hoffnung, Freude, Verdacht, Unruhe, Heftigkeit, Verzweiflung, Reue, tragische Ergebung, das spiele, als ob du die Kameliendame zu spielen hättest, unbekümmert um Griechen, unbekümmert um Verse; oder dem Herakles zu sagen: Du bist vergiftet und stirbst am Gifte, wie etwa Zacconi in der Morte civile.“ Dies ist nun genau, was Novelli tut. Er macht sich unbefangen an den Oedipus, nicht als Grammatiker, um rhythmische oder plastische Wirkungen unbesorgt, nur mit seiner Kunst allein, als der große Schauspieler, der aus sich schafft, wovon der Dichter redet. Das Thema des Oedipus ist der Neid der Götter. Je höher ein schuldloser Mensch in

Digitized by Google

seiner Kraft strebt, desto listiger verderben ihn die Götter, in ihrer Furcht, die Menschen könnten sich vermessen, ihnen zu gleichen. Dies sollen wir fühlen, daß der Fluch der Götter auf allen Edlen ruht. Der Schauspieler hat also herauszubringen: Erstens die Macht und Herrlichkeit dieses Oedipus, es muß der erste, der höchste aller Menschen sein, an dem der Frevel der Götter geschieht; und zweitens seine völlige Vernichtung und Zerstörung, auf den besten Mann muß der größte Zorn fallen. Der Dichter gibt es deutlich an: *Ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος*, sagt Oedipus von sich selbst: ich Oedipus, der ich von allen erlaucht genannt werde; und die Greise nennen ihn „den ersten aller Männer, allen Wechseln des Lebens gewachsen und im Verkehr mit den Göttern fest". (Vers 8 und 33.) Alle schauen zu ihm empor (Vers 42), er hat die Sphinx bezwungen, er hat die Stadt befreit, er ist der Retter, der Erlöser, der Helfer (Vers 48 und 136), ihm trauen sie zu, alles zu wagen, alles zu können, er ist der stolzeste, der herrlichste in der ganzen Stadt (Vers 1380). Aber nun senden die Götter ihren Fluch und nun sollen wir ein Elend schauen wie es an keinem Menschen noch geschehen ist. *Τἀμὰ γὰρ κακὰ οὐδεὶς οἷός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν*, schreit der Geblendete auf („Mein Leid zu tragen bin ich allein unter allen Sterblichen imstande"), der echte Grieche, der, wenn alle Eitelkeiten sonst versagen, wenigstens noch mit seiner Schmach prahlt. Und: „Was sollten mir die Augen noch? Es gibt nichts Süßes mehr für mich zu sehen" (Vers 1415 und 1334; und ebenso in der ganzen schauerlichen Klage 1369 bis 1423). Das ganze ist wie ein Duell zwischen dem Menschen und den Göttern.

Digitized by Google

Je stärker er uns und je gräßlicher seine Not gezeigt wird, desto mächtiger fühlen wir sie triumphieren.

ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις
ὦ δεινοτατον πάντων ὅσ' ἐγὼ
προσέκυρσ' ἤδη —

„ein Anblick, entsetzlicher, als ich jemals einen gehabt" (Vers 1296), auf dieses Gefühl eines ungeheuren, namenlosen Grauens drängt die ganze Handlung hin. Diesen Kontrast arbeitet Novelli mit seiner furchtbaren Energie prachtvoll heraus. Er erscheint, einem verwilderten Zeus gleich, das mächtige Haupt wie von Schlangen umringt, mit jähen Blicken, drohender Stimme, zügellosem Wesen, so groß und so wild, daß wir ihn über aller Gefahr empfinden, ein Räuber, ein Abenteurer, ein Eroberer, der aber, wenn ihm gehorcht wird, auch gütig und väterlich sein kann; ja, mit Jokasten allein, sogar etwas Unschuldiges, Weltfremdes, fast kindlich Unerfahrenes hat, wie sehr starke und leicht zornige Menschen oft, doch freilich auch das rasche Mißtrauen, das ihnen aus vielen Enttäuschungen zugewachsen ist. Aber nun reißen die Götter den Mächtigen ein. Er wehrt sich wie ein wildes Tier, er ringt gegen das Schicksal, immer noch richtet er sich wieder in jener Hybris auf und wenn er zum Himmel schreit: O Giove, che vuoi tu ordinarmi?, klingt noch einmal sein ganzer Trotz wie eine Kriegstrompete empor. Und als es sich nun unabwendbar erfüllt, Jokaste stirbt und er, geblendet, triefend von Blut und wie von innen heraus ganz aufgesprengt, an der Säule lehnt, mit den langen rauhen Armen tastend, leise wimmernd, in seiner gräßlichen Verwüstung einem vom Kreuze genommenen Leichname gleich,

Digitized by Google

da sagen wir uns, verstört, in allen Tiefen aufgewühlt, schaudernd: „ein Anblick, entsetzlicher, als ich jemals einen gehabt!“ Und nun erinnert er sich noch einmal, sein ganzes Leben taucht wieder auf und wie er jetzt stöhnt, von ruchlosen Visionen gepeinigt: Funeste notte sceleraste, wie er dann, zum Bettler geworden, vor Kreon niederkniet und flehentlich seine Hand küßt, wie er nur noch leise röcheln kann, als man ihm die Kinder nimmt und den Stab reicht, an welchem er aus der Stadt wankt, dies alles ist so grauenhaft schön, daß man ein paar Minuten noch stumm und wie gelähmt sitzt. Dann aber bricht ein Rasen aus und er muß immer wieder, immer wieder vor die Tobenden heraus.

Corrado.

(16. Mai 1903.)

Novelli gab gestern den Corrado in der „Morte civile“, den wir zuletzt von Zacconi gesehen haben. Es reizt mich schon lange, die beiden einmal zu vergleichen und ihre Kräfte abzuwägen. Natürlich fällt mir nicht ein, einen gegen den anderen auszuspielen. Ich erinnere mich noch, wie hübsch es von Zacconi war, alle Bewunderungen seiner Wiener Schwärmer immer lächelnd mit derselben Wendung abzutun: „Sie kennen eben hier Novelli noch nicht!“ Und ich weiß, mit welcher Freude Novelli, fast zärtlich, von Zacconi zu sprechen pflegt. Sie sind ja auch beide so groß, daß sie es sich erlauben dürfen, neidlos zu sein. So mag denn einmal der eine am anderen gemessen werden. Zunächst verblüffen beide durch dieselbe Gewalt über ihren

Digitized by Google

Körper. Jeder Gedanke, jedes Gefühl, jede huſchende Laune ſogar wird ſogleich an ihnen ſichtbar und auf jeden leiſen Druck ihres Willens gehorchen Augen, Lippen, Hände, Füße, alle Muskeln ſogleich. Dadurch ſind ſie fähig, auch Zuſtände darzuſtellen, an welche ſich früher die Kunſt des Schauſpielers nicht wagen konnte, Zuckungen oder Krämpfe geiſtig verſtörter, körperlich gebrochener Menſchen, Delirien und Kriſen, die man vorher kaum angedeutet hatte, wie denn etwa der Wahnſinn, der auf dem Theater allmählich ſchon eine ganz ausdruckloſe und ſehr langweilige Poſe geworden war, eigentlich von ihnen erſt ſchauſpieleriſch entdeckt worden iſt. Darum brauchen ſie auch, um zu wirken, gar nicht erſt das Wort, durch welches im deutſchen Schauſpieler meiſtens die begleitende Gebärde erſt ausgelöſt wird; ihre Gebärde begleitet nicht bloß, ſie wirkt unmittelbar, ſie drückt mehr aus, als das Wort ausdrücken kann, ſie beginnt, bevor das Wort noch Zeit hat, ſich zu formen, ſie ſpielt noch fort, wenn das Wort ſchon wieder verſtummt iſt. Gehen wir nun aber jener merkwürdigen Gewalt über den Körper nach, ſo werden wir ſie bei beiden aus einer ungeheuren geiſtigen Energie erklären müſſen, die nur, in der Wirkung bei beiden gleich, doch im Weſen offenbar bei jedem anders iſt. Zacconi hat die Energie leidender, ſehr nervöſer und erſchöpfter Menſchen, die ſozuſagen nur in Anfällen leben und ihre hellen Stunden der Erregung mit furchtbaren Ermattungen zu bezahlen haben. Novelli hat die Energie des Starken, der Tumult und Sturm braucht, um ſeine Geſundheit zu entladen, um ſich auszuturnen, um nicht zu berſten. Noch in einem anderen Zuge gleichen ſie ſich und ſind doch anders. Sie wirken beide durch die

Digitized by Google

große Güte, die wir in allen ihren Geſtalten ſpüren. Ich kann mir denken, daß ein Schauſpieler, mit ganz derſelben Gewalt über den Körper, mit ganz derſelben unheimlichen Technik, mit ganz derſelben Verwegenheit, irgend eine Vergiftung oder einen Krampf, eine Hyſterie oder Epilepſie ganz ebenſo ſpielen und uns vielleicht dennoch kalt laſſen könnte. Sie aber haben uns die Geſtalt, die das Unheil trifft, immer vorher ſchon ſo lieb gemacht, daß wir wie mit einem Freunde leiden. Es graut uns nicht bloß vor dem Entſetzlichen, ſondern weil es an einem Menſchen geſchieht, den wir gern haben. Wir haben den Oswald Zacconis, wir haben Novellis Shylock, ſogar ſeinen Luigi gern, weil wir an allen dieſen Geſtalten ſpüren, daß ſie gute Menſchen ſind; ſogar der ſcheußliche Luigi verrät uns, daß ſeine Tücke, ſeine Gier auch wieder nur enttäuſchte, gekränkte und dadurch wild und rachſüchtig gewordene Güte iſt. Aber die Güte, auf welcher die Kunſt Novellis ruht, iſt doch weſentlich anders als die Zacconis. Ich denke mir oft, wie Nietzſche ſich über Novelli gefreut hätte, weil er dann vielleicht ſeinen Zarathuſtra noch anders geſehen und erkannt hätte, daß es eine Kraft gibt, die gar nicht mehr nötig hat, hart und grauſam zu ſein, ſondern ſich ſo ſicher und verwahrt fühlt, daß ſie es wagen darf, zärtlich und milde zu ſein, ohne Gefahr, ſich zu verlieren und gemein zu werden. Zacconis Güte aber hätte Nietzſche wohl gehaßt: denn ſie iſt zuletzt nur Angſt, die Angſt, die ſchwache und atemloſe Menſchen haben, welchen das Leben wehe tut, weil es ihnen zu groß und zu ſchön und zu wild iſt, weil es ſie nur erſt recht fühlen läßt, wie verzagt und matt und erbärmlich ſie ſind, weil ſie es nicht bändigen,

Digitized by Google

nicht beherrschen können. Aber nun ist noch etwas zu sagen. Beide gleichen sich auch darin, daß sie uns in jeder Rolle einen ganz besonderen einzelnen Menschen zeigen. Nehmen wir etwa Zacconi in den „Disonesti“ oder Novelli gleich neulich in der „Istruttoria“. Dort erfährt ein braver Mann die Schande seiner Frau, hier wird ein Richter epileptisch, das ist vom Autor gegeben, mehr nicht, und der Schauspieler genügt, wenn er nur dort die Bravheit eines Mannes und seine Verzweiflung, hier den Ton des Richters und die Art der Epilepsie trifft. Nun kann aber der brave Mann und der epileptische Richter sonst entweder lustig oder mürrisch, hochfahrend oder bescheiden, gutmütig oder eitel sein. Das hat mit der Rolle nichts zu tun, der Autor sagt es uns nicht, aber Zacconi und Novelli sagen es uns. Sie haben die hohe Kunst, uns nicht bloß die Abenteuer eines Menschen und seine Affekte darin, sondern auch den Menschen selbst vorzuführen, wie wir etwa im Leben, wenn wir einen Zornigen sehen, nicht bloß seinen Zorn gewahren, sondern auch schon vermuten werden, was er sonst sein mag; ist es auch im Moment vom Zorne bedeckt, so fühlen wir es doch durch. In der Rolle des Oswald hat Zacconi sogar noch mehr: Hier läßt er uns nicht bloß eine Krankheit und nicht bloß den ganzen Menschen, der krank ist, sehen, sondern plötzlich, im zweiten Akt, wenn Oswald von Paris erzählt, steht auch seine ganze Vergangenheit vor uns auf, wir wissen jetzt auch, wie er früher gewesen ist, wir kennen ihn durch und durch, wie einen nahen Freund, mit dem wir seit Jahren gelebt hätten. Novelli hat das immer. Wir bilden uns ein, dabei gewesen zu sein, als Oedipus den Laios er-

Digitized by Google

ſchlug, wir ſind mit ſeinem Petrucchio von Verona auf Abenteuer ausgezogen, wir haben den jungen Luigi gekannt, bevor er noch argwöhniſch und einſam und tückiſch geworden iſt. Je vertrauter ich mit Novelli werde, je näher ich an ſein Weſen dringe, je mehr ich über ihn nachſinne, deſto wunderbarer wird mir dieſe geheimnisvolle Kraft, und mehr noch faſt als in den großen Szenen der wilden Ausbrüche, wenn die Leute vor Begeiſterung raſen, fühle ich jetzt in den ſtillen und ruhigen der langſamen Entfaltung, wenn nach und nach der Menſch ſeiner Rolle ſo diaphan wird, daß uns plötzlich ſeine ganze Vergangenheit und alle Zukunft enthüllt iſt. Dies iſt auch an ſeinem Corrado wieder ſo merkwürdig. Ein guter Menſch, aber ſinnlos, wenn er gereizt wird, ſchildert ihn der Autor, cuore buono, ma il sangue! Aber wir ſehen ihn ja erſt als entſprungenen Sträfling, verwildert und vertiert durch dreizehn Jahre harter Einſamkeit im Kerker. Wie nun Novelli von dieſer Erſcheinung aus zugleich vor- und zurückſpielt, ſchon manchmal, wenn er ſich in der unerträglichen Pein erregt, den Tod, den er ſchon im Herzen hat, über ſein Antlitz ſchleichen, aber dann wieder, wenn er ſich erinnert und von alten Zeiten erzählt, plötzlich den friſchen unbeſonnenen jungen Maler von damals auftauchen läßt, bis wir ſo ſein ganzes Leben in allen Falten erfahren haben, darin iſt er ſo völlig anders als alle und iſt ganz neu und iſt ein Anfang, der Anfang einer Schauſpielkunſt, welche vor ihm noch gar nicht geahnt worden iſt. Bemerkt ſei noch, daß ſein Corrado an einem Herzſchlag ſtirbt, während der Zacconis Gift nahm, und daß Olga Giannini, Herr Piamonti und Herr Roſa ihm vortrefflich ſekundieren.

Digitized by Google

Die Duſe.

(Als Gaſt im Carl-Theater vom 31. März bis 8. April 1903.)

Seltſam: die Duſe gilt überall, von Rußland bis nach Mexico, für die größte Schauſpielerin unſerer Zeit und doch ſcheint man gar nicht zu bemerken, was ihre Größe iſt. Dem Publikum genügt die ſtarke Emotion, es will nur erſchüttert und aufgewühlt ſein, ohne nach den Mitteln zu fragen. Es hält ſich an den erſten Eindruck, dieſen bewahrt es in groben Zügen auf, dabei bleibt es. Es geht ihm mit ſeinen Lieblingen faſt, wie es oft in der Ehe geſchieht, daß die Gatten ſich nach Jahren immer noch ſo ſehen, wie ſie damals waren, als ſie ſich lieben lernten. So ſieht es in der Duſe ſeit zehn Jahren immer noch nur die leidende Frau, die unter dem rauhen Leben zuſammenzuckt und vor Sehnſucht aufſchreit. Daß ſie ſeitdem eine andere geworden iſt und an ſich alles durchgemacht hat, was in dieſer Zeit die ganze Kunſt umgewälzt hat, das ſcheint es gar nicht zu ahnen. Ich will verſuchen zu zeigen, welche Höhe ſie auf einſamen Pfaden erklommen hat.

Sie iſt eine figlia dell' arte, wie man in Italien ſagt: ein Theaterkind. Ihr Großvater, Luigi Duſe, war ſchon ein Liebling der Venetianer, beſonders in den Rollen des Goldoni berühmt und mit ſeinem Publikum ſo vertraut daß er oft, wenn er nach der Vorſtellung, wie es damals noch Sitte war, heraustrat, um anzukündigen, was am nächſten Abend geſpielt werden ſollte, daß er dann gern von ſeinen Erlebniſſen erzählte, von irgend einem Abenteuer, das ihm zugeſtoßen war, oder auch von ſeinen häus-

Digitized by Google

lichen Sorgen, wobei er es gelegentlich nicht unterließ, sein Leid zu klagen und die guten Leute anzupumpen. Seine Söhne, einer seiner Brüder, seine Enkel und Neffen gingen alle zum Theater, und Luigi Rasi, der in seinem angenehmen Buche über die Duse*) den Stammbaum der Familie verzeichnet hat, zählt sechsundzwanzig auf, die sich alle auf der Bühne herumgetrieben haben. Unsere Eleonora ist die Tochter des Alessandro Duse und einer Angelica Cappeletto von Vicenza. Alessandro war primo attore, er scheint sich aber als Schauspieler nicht recht wohl gefühlt zu haben, sondern hatte einen Hang zur Malerei, die er in jeder freien Stunde leidenschaftlich trieb. Es begab sich, daß das Kind in einem vergoldeten Kästchen mit gläsernen Wänden zur Taufe getragen wurde, und als der Zug an einem Posten vorbeikam, meinten die österreichischen Soldaten, es müsse in diesem Tabernakel etwas sehr Kostbares enthalten sein, und traten ins Gewehr und präsentierten. Auf den Vater, der überhaupt ein versonnener und schwärmerischer Mann gewesen sein muß, wirkte dies sehr; er rannte selig zur Wöchnerin heim und sagt ihr: Ich kann dir ja leider nichts geben für die Tochter, die du mir geschenkt hast, aber höre, was für ein gutes Vorzeichen wir eben gesehen haben, nostra figlia sarà qualcheduna: le si son già presentate le armi.

Mit vier Jahren debütierte die Kleine, und an ihrem vierzehnten Geburtstage gab sie, es war in Verona, zum ersten Mal die Julia. Sie war aber durchaus kein Wunderkind; sie machte ihre Sache ganz gut, gab sich alle Mühe,

*) Firenze. R. Bomporad & Figlio. 1901.

Digitized by Google

schien aber, sei es durch das Gefühl ihrer Armut, sei es durch einen tiefen Ekel vor dem Leben, wie ihn kränkelnde Kinder oft haben, so bedrückt und verkümmert, daß man, wenn sie ihre Rollen so träge, halb im Schlafe und wie verstört zu murmeln begann, nur Mitleid mit ihr haben konnte. Sie hatte auch nicht die Gabe, die Menschen anzuziehen. Sie muß trotzig und störrisch gewesen sein, und am liebsten war sie mit alten Statuen allein, die sie stundenlang betrachten und, geheimnisvoll gebannt, ihre Haltung, ihre Gebärden verzückt nachahmen konnte. Das blieb so bis 1879. Da kam sie mit einer Truppe nach Neapel, „Thereſe Raquin" wurde gegeben, die Pezzana gab die Alte, sie die Thereſe, mit solchem Erfolge, daß am anderen Tage ihr Name über ganz Italien flog. Einen Monat später war sie prima attrice assoluta bei Cesare Rossi, der damals mit seiner Truppe gerade nach Turin ging. Er hatte kaum zu spielen begonnen, da kam die Bernhardt in der Stadt an. Behutsam und zur Tapferkeit nicht geneigt, wie schon Direktoren sind, meinte Rossi, da es nun doch einmal nicht möglich, die göttliche Sarah zu schlagen, sei es klug, Vergleichen auszuweichen und lieber nur heitere Sachen zu geben, seine prima attrice aber einstweilen im Schatten zu lassen. Da bäumte sie sich auf: Nein, sie sollten nur vergleichen, sie hatte nichts zu fürchten — ci sono anch' io! Ich bin auch da, sie werden es schon sehen! Und sie bestand darauf, sich mit der Fremden messen zu dürfen, und dies in eben der Rolle, die der größte Triumph der Bernhardt war, als Prinzessin von Bagdad. Und sie gab nicht nach, den unentschlossenen Manager zu bedrängen, sie setzte es durch. Und an diesem

Digitized by Google

Abend ſchrie man durch die Stadt: c' è anche lei, es gibt noch eine neben der Bernhardt! Und heute weiß man es überall: c' è anche lei.

Der Erfolg war ungeheuer. Es verging kein Jahr, erzählt Raſi, und ganz Italien war von kleinen Duſen belagert, die ſich den Kopf kratzten, in die Finger biſſen, ſich wanden, wankten und quiekten. Man ahmte nicht nur ihr Weſen nach, ſondern mehr noch ihre Perſon, da man ſah, daß es gar nicht ſo ſehr ihre Kunſt war, der die Menſchen betört erlagen, als dieſe gewaltſam ausbrechende Natur von einer ſo hohen, neuen und doch gleich allen ſo wunderbar vertrauten Art, daß es wirklich ſchien, die Menſchen hätten immer ſchon von ihr geträumt und in banger Sehnſucht nach ihr gerungen: nicht irgend eine beſondere Schauſpielerin, ſondern die neue Frau war erſchienen. Als der gute dicke alte Onkel Sarcey ſie 1892 in Wien ſah, beutelte er ſich verwundert und meinte dann: Une petite femme de race, mais qui n'a pas d'école. Das traf nun freilich nicht zu: Schule hatte ſie ſchon, ſie verſtand alle Kniffe des Metiers, es lohnte ſich ihr nur gar nicht, ſie ſpielte mit ihnen bloß, bis ſie erſt in die Stimmung kam, dann warf ſie alles ab und riß ſich ſelbſt auf. Aber Sarcey fühlte eben doch durch, daß hier kaum noch von Kunſt zu reden, ſondern daß dies die Wirkung einer furchtbar großen Natur war, wie eines Elements, eines Gewitters, eines Vulkans. Gerhart Hauptmann hat von ihr geſagt: Sie ſpielt wie jemand der ſich ganz unbeachtet glaubt. Man müßte vielleicht noch hinzufügen: der ſelbſt auf ſich nicht mehr achtet, der außer ſich iſt, der nichts mehr beherrſcht, ſondern, ſich ſelbſt entrückt, über-

Digitized by Google

wältigt von losgerissenen Trieben, dampfend innere Gewalten ausspeit, vor welchen er selbst in den Tod erschrocken und wie betäubt ist. So war sie damals. Man hatte gar nicht das Gefühl, irgend eine Gestalt der Kunst zu sehen, sondern eine entsetzlich leidende, zerquälte und vor Schmerz sinnlos gewordene Frau stieß auf der Folter Schreie einer Wut und Not aus, die sonst die Sitte, die Scham, die Achtung vor sich selbst auch in der letzten Leidenschaft noch gewaltsam erstickt. Man mochte unwillkürlich an Aurelien im Meister denken, der Serlo, über die „Entblößung ihres innersten Herzens vor dem Publikum" erbost, nachsagt, „sie werde noch ehestens ganz nackt auf das Theater treten".

So war sie damals. So war sie noch, als ich sie 1891 in Petersburg sah und in einem Taumel der Verzückung, der mich heute noch in der Erinnerung wunderbar ergreift, ihren Ruhm nach Deutschland schrie. So war sie, als sie 1892 zum ersten Mal in Wien erschien. Indem es ihr gelang, die ganze Hölle ihrer Leidenschaften in einen wilden Moment zu pressen und diesen, so wie sie ihn empfand, noch glühend, noch rauchend, mit aller Lava herauszuschleudern, konnte sie einen Furor des Ausdruckes und eine Macht über unsere Sinne, unsere Nerven erreichen, die das Theater vor ihr niemals gekannt hat. Und die Jahre vergingen, und sie kam wieder. Indessen war es unter den neuen Künstlern unruhig und ängstlich geworden. Sie trauten der émotion forte nicht mehr, der sie sich jugendlich stürmisch hingeworfen hatten; die Begeisterung für die sensation rare kühlte sich ab. Und in allen wahrhaft Wollenden unserer Generation begann sich leise wieder zu

Digitized by Google

regen, was Nietzsche „die Treue gegen die Vorzeit“ genannt hat: „das Wohlgefühl des Baumes an seinen Wurzeln, das Glück, sich nicht ganz willkürlich und zufällig zu wissen, sondern aus einer Vergangenheit als Erbe, Blüte und Frucht herauszuwachsen und dadurch in seiner Existenz entschuldigt, ja gerechtfertigt zu werden.“ Das Heimweh nach der Tradition der großen Kunst, die Sehnsucht nach dem Stil begann. Um diese Zeit sahen wir sie plötzlich seltsam beklommen, fast verstört, enttäuscht, bange, matt, fast an sich irre werden; sie schien unter ihrer Routine wie unter einem Kreuz zu keuchen und fast umzusinken; es hieß, sie sei krank: sie hatte angefangen, ein Höheres zu ahnen, eine Kunst, die über dem Rauch der Leidenschaften schwebt, die nicht mehr nur betäuben und betören will, die das Maß und die Form, die Freude an einer schönen Gleichheit des Gemütes und die Gnade der inneren Sammlung gefunden hat. Es genügte ihr nun nicht mehr, in Eruptionen zu leben. Incominciavo già a scolpirmi, sagt sie im Fuoco: sie fing an, sich zu meißeln. Mit ihr geschah, was Goethen in Italien geschehen ist: das Geheimnis der Form ging ihr auf, sie drang zum Stil durch. Aber die Form, der Stil sind nicht, wie die Schulmeister glauben, von den alten Meistern abzulernen, sie liegen tief in uns selbst, aus uns müssen wir sie heben. Schiller schrieb einmal, er bewundere an der Natalie so sehr, daß sie „die Liebe als einen Affekt, als etwas Ausschließendes und Besonderes gar nicht kennt, weil die Liebe ihre Natur, ihr permanenter Charakter ist.“ Darin ist eigentlich alles, was wir Kultur nennen. Die Duse hat die Kraft gehabt, sich den seligen Moment der Verzückung, der Ekstase, der

Digitized by Google

Gnade oder wie man es immer nennen mag, wenn eine Erregung den Menschen über sich hinaus und zur reinen Anschauung fortreißt, so anzueignen, daß es ihr gelang, seinen „Affekt“ in ihren „permanenten Charakter“ zu verwandeln und sich die Helligkeit, die Wonne, die Freiheit der erhabenen Stunden zur anderen Natur zu machen. Früher hat sie vor Schmerz aufgeschrieen, jetzt ist aller Schmerz zur Güte abgeklärt, aus einer Furie des Leidens hat sie sich zur Statue des Erbarmens gemacht. Die wilden Töne sind erloschen, der Tumult verstummt; sie hat jetzt die sanfte Ruhe der Meister und die einfachsten Mittel genügen ihr jetzt: ein Schatten auf der weißen Stirn, ein Zucken oder Huschen um den Mund, eine ganz leise fließende Flexion in der süßesten Stimme. Diese unsäglich schamhafte und stille Kunst ruht wie ein spiegelnder Teich mit Nenupharen im Monde, so rein und von einer solchen limpidezza, daß das Schauspiel zur Andacht wird, die uns erfühlen läßt, wie Schönheit doch durch ihre bloße Existenz schon ein Glück ist, das einzige Glück, für das zu leben sich verlohnt.

* * *

1. April 1903.

Jetzt kommen unsere großen Feiertage der Kunst: die Duse ist wieder da. Sie gab gestern die blinde Anna in der „Città morta“. Man kennt diese unvergleichliche Gestalt der Güte, die, mit ihrer Silvia und der Francesca, wohl zu den höchsten Geschenken der Schönheit gehört. Man hat sie oft gesehen, man hegt sie dankbar im

Digitized by Google

Gedächtnis, man ruft sie sich an langen stillen Abenden in der Furcht des Winters gern wie einen reinen Geist des Trostes herbei, und doch, wie vertraut man mit ihr sei, sie ist immer wieder seltsam neu, ist immer wieder ein Ereignis, das erschüttert und befreit, wie am ersten Tage. In ihr fließen die Wirkungen aller Künste zusammen. Wenn sie, blind, doch alles wissend — sei cieca e nulla t' è ignoto — in die glühende Ebene starrt oder wenn sie mit horchendem Finger die Wange der sanften Bianca Maria streift oder wenn sie, von Erbarmen bebend, Erbarmen mit sich selbst und allen, den bangen Fuß nach der kleinen toten Lerche auf dem Boden lenkt, immer scheint sie aus einem alten Relief zu treten, von solcher Hoheit, von solchem Wohllaut sind ihre Gebärden. Aber aus ihren süß tönenden, leise klagenden Worten strömt eine heiße Kraft, ein betäubender Zauber hervor, wie von einem Gesange vieler Stimmen in der Ferne. Und indem sie ganz still bleibt, sich kaum regt, kaum leise seufzt, nur Linie und nur Klang, gleiten über das weiße Gesicht die Leiden ihrer Seele mit solcher Macht, daß es zur magischen Bühne zu werden scheint. Und auf allem ruht die tiefe Andacht jener schweigend gewordenen Kunst, die ihre Zauberstäbe zerbrochen hat, wie der gütige Prospero tat, die keine äußeren Mittel mehr braucht, die rein aus sich selbst wirkt, und man versteht das Wort der Schrift, daß der Herr nicht im Sturme und nicht im Erdbeben und nicht im Feuer war, aber nach dem Feuer kam ein stilles sanftes Sausen, und darin war der Herr! . . . Seltsam ist auch, wie wir uns doch an das viel gescholtene Stück gewöhnt haben. Gott, wie gräßlich dumm ist doch einst darüber

Digitized by Google

geredet und geschrieben worden! Und siehe, es behauptet immer noch seine Gewalt der prunkenden Worte. Goethe hat recht, der einmal an Reinhard schrieb: Wenn ein Werk nur einmal „als ein unveränderliches Faktum vor der Einbildungskraft steht", so läßt man es sich zuletzt doch gefallen, „wie man sich in der Geschichte nach einigen Jahren die Hinrichtung eines alten Königs und die Krönung eines neuen Kaisers gefallen läßt: das Gedichtete behauptet sein Recht, wie das Geschehene" . . . Den Leonardo gab Herr Rosaspina, den Alessandro Herr Galvani. Jenen kennen wir als einen klugen und sicheren Schauspieler, der nur manchmal gar etwas stark an Zacconi erinnert; er ist aber, seit wir ihn das letzte Mal gesehen haben, über die Manier zum Eigenen vorgedrungen. Dieser führt sich gewandt in guter Haltung ein.

4. April 1903.

Die Duse gab gestern ihre sublime Francesca da Rimini. Es ist höchst seltsam, wie lange dies Werk doch gebraucht hat, sich durchzudringen. Anfangs sind wir überall kaum fünf oder sechs gewesen, die sogleich erkannten, daß D'Annunzio hier seine stolzen Verheißungen erfüllt, die lyrische Form, an der er schon fast erwürgt war, abgestreift und wirklich die uralte Tragödie erneut hat. Die anderen hielten sich an seinen Ruf, der nun einmal blieb, daß es ihm versagt sei, seine Stimmungen dramatisch zu beherrschen, ohne erst das Werk abzuwarten, das sie, mit ihren Vorurteilen gepanzert, gar nicht auf sich eindringen ließen. Sie gaben höchstens zu, wie wunderbar der Ton und die Farbe, ja die ganze Luft der dan-

Digitized by Google

tesken Welt getroffen waren, und ließen es bei einer steifen Verbeugung vor seinem Fleiße, vor der ungeheuren Arbeit bewenden, welche die Resurrektion jener alten Zeit gekostet haben muß. Sie leugneten den süßen Zauber der wie schwerer Duft aus alten Krügen lang verschlossenen Weines betäubenden und beklemmenden und betörenden Worte in den Szenen der Liebe nicht. Sie mußten den wilden Drang der ehernen Gestalten, die verruchte Wucht ihrer Leidenschaften und die Energie bewundern, welche sich, durch allen Tumult ihrer höllischen Menschen nicht erschöpft, noch zu jenem grandiosen vierten Akt zu erheben vermag, aus dem uns das tragische Feuer wie aus dem Othello entgegenschlägt. Dies alles spürten sie schon auch, es ist nur unbegreiflich, wie sie verkennen konnten, daß hier zum ersten Mal erreicht war, was unserer ganzen Zeit versagt schien, totum ponere, wie es Nietzsche genannt hat, der um diese höchste Kraft sein ganzes Leben vergeblich rang: die Gestalten in ihre Handlung und jeden Willen in sein Schicksal mit einer so starren Strenge einzuschließen, daß sich an allem, was geschieht, nur immer ein mächtiges, dumpf und unaufhaltsam waltendes Gesetz aufzurollen scheint, und eben dadurch ein Ganzes hinzusetzen wie einen ewigen Stein. Das wollte man damals nicht bemerken, in Rom nicht und in Wien nicht, und auch die Berliner haben versagt. Es war nun aber sehr merkwürdig, zuzusehen, wie es allmählich doch durchzusickern begann, in Italien zuerst, nach und nach auch bei uns, bis plötzlich die Meinung der Kenner sachte umgedreht worden war. Heute wissen sie, daß dies von Blut und Liebe triefende Gedicht wirklich die Krone der lateinischen Kunst ist, die er einst,

Digitized by Google

jugendlich schwärmend, seiner Nation darzubringen gelobt hat. Und so bewährt es sich wieder, daß das Werk des Künstlers stärker als alle Niedertracht der Bösen und alle Albernheit der Dummen ist, wenn es nur von treuen und tapferen Händen fromm gehütet und beschützt wird. Es soll nie vergessen werden, daß über diese reinste Tat unserer Zeit die Duse den Schild ihrer hohen Kunst gehalten hat, wachend, wie Pallas über die Helden Homers. Sie ist vor D'Annunzio die größte Schauspielerin der Welt gewesen, sie hat ihn nicht gebraucht, sie wäre künstlerisch auch ohne ihn, was sie ist. Aber menschlich ist sie uns durch ihren Glauben an ihn, durch ihre Treue, durch ihren fanatischen Trotz gegen alle kleinmütigen Warner und Zweifler unendlich teuer und rührend geworden; und was sie für ihn getan hat, sichert ihr allein eine edlere Unsterblichkeit zu, als sonst ihrem Stande vergönnt ist. Sie mag das wohl selbst fühlen, und aus dieser Empfindung strahlt über sie, wenn sie seine Gestalten spielt, ein Schimmer und ein Glanz herab, den sie sonst nicht hat. Ihrer Kunst scheinen Flügel zu wachsen, und sie schwingt sich in eine so helle Region des Geistes auf, daß uns fast beklommen froh wird, wie in der atemlosen Seligkeit auf hohen Bergen. Ihre unglaubliche Gewalt, Güte und Hingebung des liebenden Weibes fast fieberhaft darzustellen, erreicht in der Francesca den letzten Grad. Wie sie uns von der bangen Scham der erregten Jungfrau und ihrer lieblichen Verwirrung, da sie den schönen Jüngling erblickt, über den Zorn verwundeten Stolzes durch die Trunkenheit der Lust, lauernde Angst und Ahnung bedrohter Träume und den trotzigen Genuß der Gefahr bis in das Rasen der letzten

Digitized by Google

Leidenſchaft führt, die ſchon den Atem des Todes im Nacken fühlt, das können die armen Worte keiner menſchlichen Sprache ſagen. — Der merkwürdigen Geſtalt, die Herr Roſaſpina dem Gianciotto gibt, entſinnt man ſich vom vorigen Jahre her, Herr Galvani war wirklich Paolo „il Bello“, als Malateſtino konnte Herr Roſſi-Pianelli die Erinnerung an die Varini nicht verwiſchen.

7. Oktober 1904.

Die Duſe iſt wieder da: ein kleines bißchen weniger ſchlank und das wunderbare Haar von einem goldigen Schimmer gerötet, wie ſie denn auch ſonſt venezianiſcher geworden zu ſein ſcheint. Sie gab die „Cameliendame“, aber Gott ſei Dank, es iſt ja nicht dieſe, die ſie ſpielt, ſondern ſie ſpielt nur ſich und man hat das Gefühl, als ſpiele ſie die Liebe ſelbſt, von dieſem einzelnen Fall ganz abgelöſt, die Liebe an ſich, entbunden von aller irdiſchen Schwere, die innerſte Muſik aller menſchlichen Liebe, die ſie gleichſam aus allem Zufälligen des gemeinen Daſeins in ihr ureigenes Element zurückführt. Freilich, manchmal hört man doch auf den Text und wird dann grauſam aufgeweckt. Aber gleich nimmt ſie eine Roſe, die ſie wie einen matt gewordenen kleinen Vogel in den ſüßen Händen hegt, oder ſie ſchlägt auch nur die fernen Augen auf, mit einer ihrer ſchweren reifen nachgedunkelten Gebärden angelehnt, und man iſt wieder entrückt. Herr Roſaſpina, als Gianciotto unvergeßlich, kann als Armand, der ihm nicht liegt, doch alle Künſte der prachtvollen italieniſchen Technik zeigen.

Digitized by Google

10. Oktober 1904.

Die Duse gab gestern die Monna Vanna. Diese Rolle ist eigentlich nur ein Mantel. Alles andere hat der Dichter der Schauspielerin überlassen. Sie kann eine süße kleine Törin aus ihr machen, die, sonst durch hütende Liebe vor der Welt verwahrt, nun zum ersten Mal erfährt, daß die Menschen einander nicht glauben; oder sie kann eine jener Rhodopen aus ihr machen, die wie aus lauter Schleiern gewoben sind und zerrinnen, wenn man ihnen die Scham nimmt. Die Duse macht ein einsames Weib aus ihr, und es ist eigentlich die Tragödie der großen Einsamkeit, die sie spielt. Dieses scheu aus bangen Augen fragende Geschöpf muß viele Jahre neben ihrem heißen Manne allein geblieben sein, unbeantwortet für sich lebend, und so hat sie sich alles aus sich selbst gedeutet. Doch da begibt es sich, daß die Probe auf diese zusammengeträumte Welt ein wildfremder Mensch besteht, aber der nicht, dem sie gehört. Dies zerbricht sie, und wie nun unter den Trümmern eines so geborstenen Wesens alle Furien der Menschheit hervorstürzen, das stellt sie mit einer schauspielerischen Bravour dar, die alles überrennt. Ariosto hat die Frau seiner Zeit in einer seiner Satiren einmal ein „gefährliches großes Kind" genannt. Das fühlen wir hier: eine, die seit vielen Jahren zur Frau geworden und doch ein großes Kind geblieben ist und eben durch diese Mischung nun gefährlich wird. Auf diesen höchsten Moment der ausbrechenden Gefahr spart sie alles auf und hier erreicht ihre prachtvolle Technik eine Gewalt, die keine Worte nennen können.

Digitized by Google

11. Oktober 1904.

Die Magda der Duſe kennt man ja längſt. Aber ſie iſt in allen dieſen Rollen jetzt ganz anders. Sie trägt in ſie einen Schimmer wie aus einer anderen, freieren und reineren Welt hinein, wie eine, die eben erſt auf unſere Erde zurückgeſtoßen wäre, aber auf demütig zagenden Händen das Licht der Himmliſchen mitgebracht hat und noch in ſich ihren Stimmen lauſcht. Muß ſie dann den gemeinen Text ihrer Rollen herſagen, ſo iſt es manchmal, als ob ſie davor erſchrecken würde, ſie ſcheint nach Worten zu ringen, nach wahren Worten, nach den Worten ihrer Seele, die frierend verſtummt iſt, und während ihr die Menge zujauchzt, hat ſie den müden Schritt einer Gefangenen und man glaubt leiſe ſchwere Ketten klirren zu hören. Dies wirkt tief ſchmerzlich, faſt als ein Symbol der Kunſt unter den Menſchen, und wenn ich mir vorſtelle, wie ſie ſich jetzt an ſchlechten Stücken durch Europa ſchleppen wird, fällt mir wieder ein Wort Hebbels ein, das ich mir oft vorſage, weil es den ganzen Schmerz des Künſtlers in der Welt enthält: „Am unglücklichſten iſt der Menſch, wenn er durch ſeine geiſtigen Kräfte und Anlagen mit dem Höchſten zuſammenhängt und durch ſeine Lebensſtellung mit dem Niedrigſten verknüpft wird.“

L'autre danger.

(Komödie in vier Akten von Maurice Donnay. Zum erſten Mal aufgeführt von der Duſe im Theater an der Wien am 2. Oktober 1904.)

Und Wilde ſchrieb „Lady Windermeres Fächer“. Und Maeterlinck ſchrieb „Monna Vanna“. Und wir in Deutſch-

Digitized by Google

land dürfen schon gar nichts sagen, seit sogar Hartleben, der freche, den „Rosenmontag", sogar Holz, der einsame, jetzt den „Traumulus" schrieb. Die ganze Generation verleugnet sich, überall liegen alle vor dem Publikum im Staube. Ja, die Tantiemen! spottet man. Ich glaube das aber gar nicht. Es setzt sich keiner hin, entschlossen, die Kunst zu verraten, um lieber mit einem schlechten Stück ein Geschäft zu machen. So einfach ist das Leben gar nicht. Die Menschen sind schon korrupt, aber auf eine viel feinere und heimlichere Art: jeder legt doch Gewicht darauf, es vor sich zu verhehlen. Sie sind zu allem fähig, doch wollen sie, wie im „Othello" der Rodrigo, „erst bessere Gründe haben". Diese finden die kunstflüchtigen Autoren in der Empfindung, daß sie, geben sie der Neigung des Haufens zum Theatralischen nicht nach, auf jede Wirkung verzichten müssen. Es ist ihnen wesentlich, daß sie, so wie sie nun einmal sind, nicht wirken können. Und es ist ihnen, gerade wie sie nun einmal sind, ebenso wesentlich, daß sie wirken wollen. Den einen Fuß haben sie verwegen in die Zukunft gesetzt, aber mit dem anderen können sie aus dem Sumpf nicht heraus. In einer Zeit, zu welcher der Künstler nach seinem Begriffe kein anderes Verhältnis als das der fanatischen Verneinung haben kann, ist es seine tragische Verblendung, jenen zu dienen, die zu vernichten sein ganzes Wesen ihn drängt. Verblendung oder Schwäche; tragisch in jedem Falle: denn wer sich einmal an den Erfolg verloren hat, kehrt kaum mehr unversehrt zu sich zurück. Wie sich aber jeder einzelne mit ihm abfindet, das ist noch das einzige, worin die Autoren jetzt ihre Eigenart zeigen. Einige bilden

Digitized by Google

ſich ein, ein künſtleriſches Gewiſſen zu haben, und quälen ſich ab, die eigenen Forderungen mit jenen des lauten Pöbels auszugleichen. Andere ziehen den Spaß vor, ſich zyniſch vor ſeinen Launen zu wälzen. Manche täuſchen wie Bauchredner, und wenn das Parterre zu ihren falſchen Stimmen vor Vergnügen gröhlt, benützen ſie dies geſchwind, um nun doch ein paar Worte in ihrem natürlichen Tone zu ſagen. So Donnay.

Donnay fing im Chat noir an, wo er, noch in der ſchönen Zeit des vehementen Salis, Abends ſeine Verſe ſprach, zierliche und innige Verſe, oft von einer großen Traurigkeit, die ſich gleich aber ſelbſt ſchämt, insgeheim ſehr ſentimental, aber begierig, es ſich um keinen Preis merken zu laſſen, ein bißchen müde, ein bißchen zärtlich, ein bißchen frech, von allem ein bißchen, nichts ganz, Verſe jener letzten Ironie, die endlich auch ſich ſelbſt nur noch ironiſch nimmt, Verſe des enttäuſchten Blagueurs, der ſich ſo gern in einer ſtillen Empfindung ausruhen würde, wenn es nur niemand ſehen möchte. Aus ihnen wurden allmählich Dialoge von derſelben Stimmung, in der Art der Gyp und Lavedans und unſeres Anatol. Der feinſte iſt die „Education de Prince“, worin mit ſpöttelnder Weisheit erzählt iſt, wie der Erbprinz Alexander von Steyer von einem, der das Leben (oder was für ſolche arme Menſchen eben das Leben iſt) kennt, darin unterwieſen wird, ein ſcharmantes Buch von einem ſeltſam geduldigen und dieſer ganzen Jugend, wie ſich bald an dem Autor ſelber zeigen ſollte, ſehr gefährlichen armor fati, für den Lemaître das Wort gefunden hat: nihilisme optimiste. Dann kamen die Amants, eigentlich auch wieder nur ſolche Dialoge,

Digitized by Google

durchaus kein „Drama“ und keine „Komödie“ in unſerem Sinne, ſondern bloß fünf kleine Szenen aus dem Leben mondainer Vagabunden, nachläſſig und bequem vorgeführt, kaum verbunden, verlockend durch ihre Neigung, lyriſch zu ſein und ein bißchen zu ſchwärmen, die ſich doch immer ſofort wieder ſelbſt parodiert; und, faſt noch in derſelben reinen Form, die ſeinem Geiſte gemäß iſt, die Douloureuſe. Nun aber fing er ſchon an, immer heftiger nach Wirkung zu verlangen. Gott, man wäre ja ſo gern anſtändig, aber wen verdrießt der Erfolg der jämmerlichen Macher nicht? Und die Leute ſchauen einen dann ſo mitleidig an: Sehen Sie, der kann's! Und man will nur einmal zeigen: das kann ich auch, wenn ich will! Es bleibt nur leider nicht dabei. Und ſo kam er zum Torrent, zur Bascule, zu L'autre Danger, zum Retour de Jerusalem. Es iſt nun aber die höchſte Zeit, daß er in die Akademie tritt. Er iſt reif.

Man kann von dieſen Stücken nicht ſagen, Donnay habe ſich verleugnet. Er hat nur ſeine Form aufgegeben. Er nimmt die alte her und blinzelt aus ihr, wenn er glaubt, gerade nicht erwiſcht zu werden, wie hinter einem Fächer zuweilen hervor. Er hat das „gutgemachte“ Stück erlernt und fertigt es nun genau nach der alten Vorſchrift an. Die scène à faire iſt da, er bringt die Präparationen an, deren Kunſt ſo gerühmt wird, er baut das ganze Gerüſt nach allen Regeln des Handwerks auf, nichts fehlt. Nur der Text iſt ein anderer, es iſt ſein Text, ihm drückt er nun ſein eigenes Weſen auf. Scribe hat noch gemeint, wenn er nur erſt ſein Szenarium beiſammen habe, den Text könne dann auch ſein Hausmeiſter ſchreiben. Dumas hat ſchon das Wort gefeilt, aber ſein Stil, der Wirkung ſo ſicher

Digitized by Google

und so durchaus theatralisch, ist noch ganz unpersönlich gewesen. Donnay nimmt die alte Technik her und berührt, verändert sie kaum, aber aus jedem Worte hören wir ihn heraus, seinen besonderen, halb ironischen, halb sentimentalen Ton, der immer noch manchmal ein bißchen nach dem Chat noir klingt, aber sich schon zusammennimmt, um einmal unter der Kuppel des Instituts würdig zu hallen. Eigentlich ist das sehr schlau: denn so gewinnt er das Publikum, ohne den Kenner zu verstimmen, der sich über manchen Einfall des Weltmannes freut und übrigens gleich merkt: er nimmt sein Stück doch selbst nicht ernst und mutet es auch uns nicht zu. Nur wenn sie feierlich werden, sind Auguren unerträglich. Die uns aber zuwinken, daß man, wie diese Welt nun einmal ist, halt auch leben will, lassen wir uns gern gefallen.

Nach seiner Handlung ist „L'autre danger" das richtige alte Theaterstück. Eine Frau und ein junger Mann verlieben sich. Das Verhältnis dauert schon vier Jahre. Nun hat die Frau aber eine Tochter. Diese wächst heran und es begibt sich, daß auch sie jenen jungen Mann liebt. Zufällig erfährt sie, daß er der Geliebte ihrer Mutter ist. Sie stirbt fast daran. Um sie zu retten, genügt die fromme Lüge der Mutter nicht, es sei nur eine häßliche Verleumdung gewesen, sondern die Mutter muß entsagen, muß, um das Glück des Mädchens zu stiften, ihr eigenes vernichten, muß es sich abringen, in dem Manne, den sie mit allen Sinnen geliebt hat, fortan ihren Sohn zu sehen. Man gewahrt auf den ersten Blick die theatralische Kraft dieser Situation: der Kampf zwischen den beiden höchsten Gefühlen der Frau, ihrer sinnlichen und ihrer Mutterliebe,

Digitized by Google

die Unentſchloſſenheit des Mannes, den hier Dankbarkeit zurückhält, dort Jugend lockt, die Qual des Mädchens, dem der zarte, das Leben verhüllende Schleier plötzlich zerriſſen wird, und dies alles zuletzt in eine große Szene zur Exploſion zuſammenballt, die wir drei Akte lang ſchon kommen ſehen, nach der uns ungeduldig verlangt und die uns dann doch noch durch ihre Verwegenheit überraſcht. Das alles iſt alt, das alles iſt ſchließlich nur wieder Dumas, aber jede einzelne Szene, wie ſie ſachte herbeigeführt wird, der Ton der Geſpräche, der Glanz der unerwarteten Worte iſt neu, iſt ſo Donnay, daß wir ihn gleich an jeder Wendung erkennen. Beſonders im zweiten und im dritten Akt. Jener iſt eigentlich ein bißchen dünn; es geſchieht nicht viel, die Handlung regt ſich kaum, aber die Stimmung einer verbotenen Liebe, der durch die Gefahr nur noch eingeheizt wird, und die Dämmerung eines Mädchens, das ſein keimendes Gefühl noch gar nicht verſteht, ſind vortrefflich. Und dann, in dieſem, ein paar Typen, wie von Forain. Da iſt Prabert, der junge Mann, auf den die jungen Mädchen fliegen, weil er ſie durch die Macht ſeiner „perſönlichen“ Weſten berückt und weil er ihnen des horreurs ſagt. Da iſt ein anderer, der ſo gern ſeine Geliebte heiraten möchte, aber warten muß, bis erſt ihre Mama geheiratet haben wird, weil man doch nicht gut ein Mädchen zur Schwiegermutter haben kann. Da iſt Heybens, ein Entdecker von Goldminen in Annam, den genäſchige Frauen lüſtern umgeben, um zu erfahren, ob es dort mit der Liebe wirklich ſo iſt, wie ſie im Kama-Soutra geleſen haben. Gleich aber knallt wieder das Theater los, das verruchte Theater, dem alle fluchen müſſen, die es ſegnet.

Digitized by Google

Eine Frau, die sich selbst „eine ganz einfache Frau“ nennt, hat mir heute, in dem Bedürfnis, ihrer Begeisterung für die Duse Luft zu machen, ein langen Brief geschrieben. Darin heißt es: „Glauben Sie nicht auch, wenn die Prediger in der Kirche die Augen der Duse, ihre Stimme, ihre Modulation, ihren Affekt hätten, so beredt zu predigen, wie die Duse ergreifend spielt, die Welt würde bald anders sein, das Volk würde seine Roheit verlieren?“ Ich finde: man kann gar nicht eindringlicher sagen, was der großen Zauberin ihre namenlose Macht über die Menschen gibt. Sie fühlen sich durch sie besser werden. Und das Merkwürdige ist, daß sie zu dieser ganz moralischen Wirkung durch rein ästhetische Mittel kommt: sie ist so schön, daß die Menschen davon gut werden. Was Donnay hier zeigt, ist alles recht weltlich und eitel, Sinnenlust und Sinnenleid, und mancher wird sich gegen die Frau bedenken, die den Liebhaber an die Tochter abgibt. Aber an der Schönheit der Duse rinnt dies alles ab und man geht aus dieser leeren, durch und durch verlogenen, durch und durch theatralischen Szene, die das Stück schließt, mit einem aufatmenden Gefühl innerer Reinigung wie aus einer Tragödie fort.

Hedda Gabler.

29. Oktober 1904.

Die Hedda Gabler der Duse, die wir ja schon voriges Jahr gesehen haben, läßt uns erst den anderen Ibsen fühlen, den die herkömmliche Darstellung des Berliner Naturalismus verdeckt. Diese merkt nicht, daß seine

Digitized by Google

Menſchen, wie ſie ſich auch alltäglich gebärden mögen, doch immer etwas faſt Mythiſches, etwas von Fabelweſen, von imaginären Ungeheuern wie aus einer Märchenwelt der Rieſen haben. Er holt irgend eine Figur von der Gaſſe her, mit allen armſeligen Schrullen unſerer irren Zeit, aber indem er ihr nun in ihre Tiefe nachgeht, taucht er ins Urelement aller Menſchlichkeit hinab, bis er auf den Wikinger darin ſtößt. Dieſer Wikingerzug macht die Hedda der Duſe ſo grandios. Das iſt nicht bloß des General Gabler verzogenes, leicht entzündliches, launiſch wechſelndes, von wirren Nerven verhetztes, von leerer Sehnſucht tolles Kind, das, in der Enge röchelnd, um ſich zu wehren, ſich und die anderen quält, ſondern in dies kleine Schickſal einer im bürgerlichen Käfig verlorenen Frau ſpielt ſie die Not und Qual unſerer ganzen Zeit hinein, die aus der ſtickigen Finſternis nach Luft und Licht ſchreit, bis ſie vor Angſt heiſer und vor Gier krank und vor Grimm böſe wird, zuletzt alles um ſich zerſtörend, um ſich zu rächen. Dieſes Anwachſen aus übler Laune durch hämiſchen Verdruß zur ungeheuren Bosheit, die nun, einmal im Zuge, jedes andere Gefühl ausbrennt und alles um ſich unaufhaltſam vernichten muß, ſtellt die Duſe mit einer unbegreiflich wilden Kraft und Größe dar, und man ſpürt, welche Wirkungen noch in Ibſen ſtecken, wenn nur erſt einmal ſein Stil von unſeren Schauſpielern gefunden ſein wird.

Digitized by Google

Kameliendame.

11. Januar 1905.

Die „Kameliendame“ hat man von der Duſe oft und noch erſt vor ein paar Monaten wieder geſehen und doch bleibt's immer wieder neu und wirkt immer wieder wie zum erſten Mal. Es iſt die ſtärkſte Probe, auf die man einen Künſtler ſtellen kann: ob wir ihn in derſelben Rolle, und gar in einer, mit welcher er uns einſt überwältigt hat, ſpäter noch ertragen, ohne die durch Erinnerung noch verklärte Macht der erſten Impreſſion doch leiſe zu vermiſſen. Wirkungen der großen Künſtler, indem ſie uns für einen ſeligen Moment aus der Welt entrücken und ihr Geſchöpf aus uns machen, haben ja faſt etwas Erotiſches oder ſtreifen doch daran, und zum Weſen des Erotiſchen gehört, daß in ihm alles einmalig iſt, daß ſich in ihm nichts wiederholen kann, daß in ihm das Gefühl ſich unabläſſig verwandeln, jede Verwandlung aber, die keine Steigerung mehr iſt, ſogleich als eine Vernichtung empfunden werden muß. Wirkungen der großen Künſtler treffen uns durchaus wie jener coup de foudre des Stendhal, aber nur von den ganz großen ſchlägt der Blitz immer wieder ein. Niemals von jenen, die ihr Pulver ſorgſam in einer Patrone verwahren, in welche nun bloß auf ein Zeichen der Hahn zu fallen braucht, um prompt loszuknallen; niemals von jenen, die mit der darzuſtellenden Geſtalt daheim völlig fertig geworden ſind und ſie dann auf der Bühne eigentlich nur noch reproduzieren, mit unbewegter Seele ſo gelaſſen neben ihr ſtehend, daß ſie ruhig abzuzählen vermögen, wie viele Sitze unten leer geblieben

Digitized by Google

ſind, worein franzöſiſche Virtuoſen ihren beſonderen Ehrgeiz ſetzen; niemals von den Künſtlern des abwägenden, ausrichtenden, nachrechnenden Verſtandes, deren Erregung nur allenfalls gerade hinreicht, um eine Geſtalt mit ihrer Phantaſie zu ſehen, die ſie dann durch allerhand Künſte uns vorzutäuſchen ſuchen, niemals aber, um ſich ſelbſt, ihr zufälliges tägliches Weſen, ſo von ſich abzuſchütteln, daß nun ein anderes, ſonſt unter jenem verborgenes, das eigentliche, das ewige ihrer tiefſten Natur, wie ein ungeheures Licht einer reineren Welt, plötzlich aus ihnen hervorbricht. Dies aber iſt der Duſe Geheimnis: nichts uns jemals vorzutäuſchen, wir ſind überhaupt für ſie gar nicht da, ſie ſpielt nicht für uns, ſondern ſpielt, um ſich vom äußeren Leben, das auf ihr inneres drückt, frei zu ſpielen, wie man eine Stimme rein ſingt, bis aller rauher Anhauch irdiſcher Beklemmungen aus ihr entwichen und ſie nur noch der ungetrübte Laut einer einſamen Seele iſt. Man ſpürt das faſt ſchmerzlich, wenn ſie beginnt: hinter ſich noch die Wucht des gemeinen Daſeins wie einen ſchweren und zu langen Mantel herſchleppend, in den ſich verſtrickend, von dem erſtickt ſie faſt umzuſinken droht, nun aber ſagt ſie, merkwürdig ſtarr, wie Zauberer im Orient die Formeln, durch welche ſie ſich betäuben und ſich vergeſſen und ſich in ſich verſenken, und merkwürdig mühſam, mit der gewaltſamen Anſpannung der vom Willen gequälten Miene, die Hypnotiſeure haben, ihren Text her, indem ſie zugleich ängſtlich nach innen zu horchen ſcheint, ob von dort die Verzauberung noch immer nicht heraufdringen will, bis wir plötzlich fühlen, wie heiß jetzt das Fieber plötzlich über ſie ſchlägt und alles Tägliche von Luſt und Leid ausbrennt

Digitized by Google

und verschlossene Grüfte in ihr aufbricht, aus welchen nun langsam, langsam, von unsichtbaren Händen heraufgereicht, die leuchtende Pracht und Glorie ihres inneren Lebens emporsteigt. Daneben werden Worte von Dumas oder Donnay oder Pinero gesprochen, manchmal hören wir einen Moment auf sie und müssen verwundert lächeln, weil sie so gar nicht passen. Aber was tut's? Es sind nicht die Formeln der Beschwörung, durch die der Zauberer das Wunder wirkt, sondern durch seine magische Kraft geschieht es, die er aus sich in sie legt.

13. Januar 1905.

Die Duse hat nun auch die Locandiera wieder einmal gespielt, die man seit Jahren hier nicht von ihr gesehen hat, und da sind die Leute starr, daß sie das auch kann: so heiter, von einer so beweglichen und leichten Anmut, so einfach nett sein, wie eine törichte junge Frau oder ein liebes lustiges Mädel nett ist, denen noch der Geschmack des Lebens nie die Zunge verbrannt hat. Das verstehen die Leute nicht und können es an einem so vollkommen tragischen Wesen kaum fassen, da Heiterkeit jetzt in Verruf geraten ist, als ob ihre Lust nur geringe, schwache, demütige Menschen zeitigen könnte, die sich niemals ins offene Meer der Leidenschaften hinauswagen; stolze und starke aber zögen es vor, lieber durch Wahrheit gegen sich und die Welt unglücklich zu werden, als sich in der Lüge stiller kleiner Freuden zu beschwichtigen. Die Leute vergessen nur, daß es noch eine andere Heiterkeit gibt, als sie kennen und um sich zu sehen gewohnt sind, eine leidentstammte, nachtgeborene, tränenhelle, der noch an den zer-

Digitized by Google

fetzten Schwingen das Blut durchrungener Stunden klebt, die Heiterkeit der Wiedergekommenen, die sich allen Dämonen hingeworfen, aber dann alle Dämonen bestanden haben und nun, nachdem alle Qualen verstörter Wünsche, maßloser Hoffnungen, ungezügelter Launen erschöpft sind, wieder für eine Zeit ins gemeine Dasein zurück auf Urlaub gehen. Ja, vielleicht ist nur der ganz heiter und nur der weiß vielleicht seine Heiterkeit gefeit, der zuvor jeden Schmerz, dessen er fähig ist, ausgetrunken hat, so daß er jetzt alle kennt und ihn darum keiner mehr verlocken kann, weil er zuletzt sogar die Eitelkeit auch des Schmerzes erkannt hat. Dann aber, wenn einer erst weiß, daß auch das Leid nur ein Betrug ist, den wir uns aus uns selber schaffen, sieht er zuweilen gern den Nöten der anderen zu, die noch nicht so weit sind, die sich noch stoßen und drängen, die noch draußen das Glück erjagen wollen, und dann macht ihm Spaß, was sie peinigt, und dann reizt es ihn vielleicht erst recht, heftig mitzutun, selbst sicher, daß ihm ja nun doch nichts mehr geschehen kann. Wer nämlich erst einmal zu Ende erlebt hat, wie gering neben dem, was man an sich selbst zu leiden hat, alles ist, was einem die Menschen antun können, der ist durch und die Stunde des großen Lachens ist für ihn da, der kann nun getrost ins Gewimmel und Getümmel der täglichen Begierden zurück, alle Pfeile sind abgestumpft, er hält ihnen lachend die Brust hin, und ihn freut's, unbeweglich in ihrem Regen zu stehen. Der brave alte Angelus Silesius, der auch genug ausgekostet haben muß, hat einen Vers:

Wer über Berg und Tal und dem Gewölke sitzt,
Der achtet's nicht ein Haar, wenn's donnert, kracht und blitzt.

Digitized by Google

Und darüber steht als Aufschrift: „Das Unt're schadet nicht.“ Wen einmal Leid, jenes einzige wirkliche Leid, das aus uns selbst fließt, erkennen ließ, daß alles, was uns in der Welt zustoßen mag, tief unter uns ist, und wer sich sagen gelernt hat: „Das Unt're schadet nicht“, der allein ist erst für die Freude reif, der allein ist erst der wahren Heiterkeit, der tragischen, wert geworden. Die des Goldoni mag vielleicht eine etwas geringere sein, eine weltlichere, die sich noch nicht überall vom Irdischen losgerissen hat, aber indem die Duse ihre vom Schmerze gesegneten Hände auf sie legt, fängt auch sie gleichsam tragisch zu leuchten an und in das lockere Spiel durchtriebener Scherze fällt bisweilen ein wundersam dunkler Klang ein, wie von verweinten Nächten her.

15. Januar 1905.

Es gibt immer wieder bedenkliche Leute, die dann zaghaft fragen, ob diese Hedda Gabler der Duse denn auch eigentlich Ibsenisch sei. Sie sollen sich nur beruhigen, gewiß hat Ibsen die Figur anders gemeint: bürgerlicher, philiströser, nördlicher, nebliger, fahler, mit einem Zuge ins Mesquine, den die Duse ins Grandiose führt, im Schatten geduckt, wo sie Leidenschaft grell aufflammen läßt. Gewiß. Nur, daß es in der Natur der Dichter ist, Gestalten zu schaffen, die dann plötzlich ihr eigenes Leben haben, anders, als sie von ihnen gemeint sind, und mehr, als ihre Dichter von ihnen wissen und mit ihnen wollen. Und gar bei Ibsen ist das vielleicht noch empfindlicher als sonst, weil er, angewidert von der Neigung der Epigonen, in den vagen Umrissen großer Intentionen zu

Digitized by Google

schwelgen, nun eine wahre Leidenschaft hat, sich immer nur an den einzelnen Fall zu halten, ihn durchaus einzuengen, dann aber mit der höchsten Präzision plastisch darzustellen. Er hat immer Angst, sich ins Allgemeine zu verlieren, und wendet alles auf, sich im besonderen anzubinden. Es geht ihm umgekehrt als jenen Epigonen: sie glauben, einen Menschen zu schaffen, aber dieser verraucht und zerrinnt ihnen gleich in ungestalte Gedanken, während er, den, wie heftig er es ableugnen mag, immer zuerst ein Problem schöpferisch reizt, es sogleich in eine so starke, so volle, so lebensdichte Gestalt drängt, daß sie dann freilich auch die ganze Gattung enthält. Ihn hat das Problem der dionysischen Frau gereizt, aber indem die wunderbare Klarheit seiner Natur es ihm sogleich an einem einzelnen und ganz besonderen Falle, eben dem der extravagant erzogenen, vor der Zeit erotisch erwachten, unstet durch ein leeres Leben irrenden, dann noch in eine dumpfe Ehe verstoßenen, an einen täppisch ahnungslosen Manne verlorenen, im Engen und Öden vereinsamten Tochter des Generals Gabler zeigt, stellt er mit dem Problem zugleich auch seine Karikatur dar, bis er eben dadurch plötzlich unversehens wieder an sein ewiges Thema kommt, in das seine Werke, wo sie immer auch beginnen mögen, immer wieder enden: an das Leiden von Menschen, die es quält, sich einer noch unfertigen höheren Form des Daseins, die sie schon in sich keimen, aber für die sie sich noch nicht reif fühlen, durch Sehnsucht sozusagen hinterrücks zu bemächtigen, und die daran verderben. Dies ist es, unser namenloses Leid von Menschen zwischen zwei Formen, die, in ihrer Sehnsucht schon so neu, daß ihnen die alte durchaus unerträglich ist,

Digitized by Google

doch immer wieder in ſie zurückſinken, weil ſie noch die Kraft nicht haben, aus ſich eine andere zu prägen, dieſes ewig über ſich hinaus Verlangen und ewig wieder in ſich hinein Verlöſchen unſerer armen Zeit, die ſich in Wünſchen ſo verzehrt, daß ihr keine erfüllende Macht mehr bleibt, bis ſie davon bitter und wild und tückiſch wird, dieſes ganze Elend unſerer doch flügellahmen Vermeſſenheit iſt es, was die Duſe ſpielt. Und man könnte vielleicht noch einfacher ſagen: das Leiden an Schönheit in einer unſchönen Welt. Brave Leute meinen oft, große Menſchen von innerer Kraft und Schönheit ſollten nun aber nicht ſo unbeſcheiden ſein, auch noch ein äußeres Glück zu fordern, da ſie doch an ſich ſelbſt genug haben müßten. Sie vergeſſen, daß kein Menſch allein, ſondern jeder unter die anderen geſteckt iſt, gegen die er gerade durch ſeine Kraft und innere Schönheit nur deſto empfindlicher wird, wofür ſie ſich an ihm noch mit wachſender Erbitterung rächen. Das muß die Duſe mit einer Heftigkeit erlebt haben, vor der einem kalt und ſtarr wird. Wie ſie ſich hier immer wieder aufrafft, ſo gut und freundlich zu ſein, als einſt, mit ſeinem frohen Vertrauen ins Leben, das junge Mädchen war, wie ſie es aber niemals kann, weil alles, was ſie ſieht, alles, was ſie hört, alles, was um ſie geſchieht, jeder trübe Blick, jeder läppiſch ängſtliche Ton, jede leere, nur angelernte, unbeſeelte Geſte, ja jede verlegen ungeſchickte Liebkoſung und zudringliche Zärtlichkeit aller dieſer nichtswürdig braven und ruchlos anſtändigen Leute für ſie nur eine einzige ungeheure Beleidigung und Demütigung iſt, wie ſie ſich von niemandem verſtanden und auch ſelbſt niemanden zu verſtehen fühlt, wie nichts, was ſie ſagt, zu

Digitized by Google

den anderen hinüberbringen, nichts, was ihr die anderen ſagen, etwas von ihnen zu ihr herüberbringen kann, wie ſie bei jedem ſcheuen Schritte gleich an die ſtarre Mauer ihrer angeborenen Einſamkeit ſtößt, wie ſie ſich überall blutig reißt und endlich, die Haut der Seele ganz zerſchunden, nur noch wie auf einem glühenden Roſte lebt, jetzt aber, indem ſie fühlt, bloß daran gerade zu leiden, daß ſie ſchöner und beſſer und von einer edleren Art als die anderen iſt, ſich erbittert entſchließt, ſo ſchlecht und gemein und niedrig zu werden, wie ſie ſind, um ihnen gewachſen zu ſein und ſich an ihnen rächen, nur wenigſtens doch einmal rächen, ſich und die ihr gleich ſind, an dieſer Welt von Feinden rächen zu können, dieſes angenehme Daſein großer oder auch nur wirklicher Menſchen in einer naturvergeſſenen Zeit ſtellt die Duſe dar, mit dem Grimm und hölliſchen Groll einer aus den letzten Tiefen herauf von allen Ketten losgeriſſenen und zur eigenen Vernichtung ausgebrochenen Natur, deren Anblick zum Höchſten gehört, das heute Kunſt gewähren kann.

17. Januar 1905.

Die Duſe als Magda. Immer wieder ſpielt ſie das. Und mir iſt es ein Gefühl, das ich gar nicht recht nennen kann, ſeltſam dumpf, faſt ein bißchen unheimlich. Vielleicht gerade, weil ich ſeit ſo langen Jahren ihre Kunſt kenne, weil ich ſie in ihren höchſten Momenten völliger Entrücktheit erblickt habe und weil ſie mir ſo viel geworden iſt. Und dann ſpielt ſie wieder das. Und daß es ihr möglich iſt, kann ich eigentlich noch immer nicht begreifen. Gott, ich hab gar nichts gegen das Stück. Ich

Digitized by Google

schätze Sudermann sehr, und schließlich, es ist ein Stück, das in allen Zonen auf die Leute wirkt, so daß es schon auf Umwegen doch irgendwie etwas Wirkliches in den Menschen treffen muß; anders wär's ja nicht zu erklären. Nur daß die Duse es spielen kann, gerade sie! Einen Cherub Holz hacken zu sehen! Und ich werde dann den ganzen Abend ein unendliches Erbarmen mit ihr nicht los, und diese Rolle, von der ihre stolze und starke Seele nichts wissen kann, wächst mir fast zum finsteren Symbol ihrer ganzen, hinfällig durch die Länder um Erwerb und Ruhm geschleppten armen Existenz an. Als sie sie zuletzt, im Oktober, gab, schrieb ich, es habe mich an ein Wort Hebbels erinnert, das allen Schmerz des Künstlers in der Welt enthält: „Am unglücklichsten ist der Mensch, wenn er durch seine geistigen Kräfte und Anlagen mit dem Höchsten zusammenhängt und durch seine Lebensstellung mit dem Niedrigsten verknüpft wird." Was noch ganz besonders auf den Schauspieler zutrifft, da seine Kunst, als eine, die auf der völligen Vernichtung des Zufälligen, Unwesentlichen und Tagtäglichen in seiner Natur ruht, die höchste Reinheit fordert, sein Metier aber vielfach an Gemeinheit gebunden ist. Ich spüre aber jetzt hier noch etwas anderes, das nicht ganz leicht zu sagen sein wird, weil es ziemlich tief ins Wesen ihrer Kunst geht. Alle Wirkung der Duse kommt zuletzt nur aus Leidenschaft her, Leidenschaft ist es, die die frierenden Menschen bei ihr suchen. Sie nun sich zu dieser Leidenschaft bei kalter Seele, nur durch Energie, der die Rolle nirgends hilft, ja die die Rolle manchmal merklich stört, gewaltsam erhitzen zu sehen, indem sie ihr inneres Feuer gleichsam in Röhren von Eis pumpt, ist

Digitized by Google

mir schauerlich. Schauerlich — das Wort wird mancher vielleicht exzessiv finden, doch mag er überlegen, ob nicht ein so großer und echter, niemals täuschender, immer sich ganz hergebender Künstler, wenn nichts da ist, wofür er sich hergeben kann, wenn kein Reiz ihn trifft, der seine Natur auslösen würde, wenn er also gezwungen ist, sich leer nur an seinem Willen aufzuregen, nicht in dieser echauffierten Hingebung an etwas Totes und Starres eigentlich fast einer Frau gleicht, die sich in den Armen eines ungeliebten Mannes betäuben oder vergessen würde. Man verstehe mich recht: es gibt tausend Schauspieler, denen es leicht ist, bei schlafender Seele zu wirken. Der Duse ist es unmöglich. Denn das Geheimnis ihrer Macht über die Menschen ist es gerade, daß sie vor ihnen der eigenen Seele sozusagen die Haut abzieht. Und sie weiß es, daß die Menschen zu ihr nur kommen, um den Anblick einer entfesselten Erregung zu genießen. Diese bloß vorzutäuschen, durch eingelernte Zeichen, ist sie unfähig. Sie kann keinen unbeseelten Blick, keinen unbeseelten Schritt tun. In solchen Rollen aber, welchen die Beseelung durch den Dichter fehlt, wo nimmt sie sie da eigentlich her? Offenbar nur aus einem ungeheueren inneren Zwange, wie die Derwische tun, die sich im Kreise drehen, um auch ein Gefühl, für das ihnen jeder natürliche Reiz fehlt, künstlich gleichsam aus dem Blauen herunterzuholen. Und die Leute, die nur so vage spüren, daß hier ein Wunder geschieht, ohne zu ahnen, um welchen Preis, jauchzen ihr zu und sie muß sich immer wieder verneigen, sehr blaß, sehr matt an die Tür gelehnt, leer lächelnd, mir aber tut es weh, weil ich immer denken muß, was es sie doch innerlich gekostet haben mag.

Digitized by Google

19. Januar 1905.

Gefragt, warum sie die Adrienne Lecouvreur spiele, hat die Duse gesagt: Weil sie gelebt hat! Das klingt einem zuerst seltsam, bestätigt aber, was ich neulich, bei ihrer Magda, schrieb. Erregung ist die Quelle, aus der sie ihre Wirkungen holt, sie braucht innere Trunkenheit, um sich künstlerisch ganz geben zu können. Woher diese nehmen? Eine Frage, die freilich der ersten Jugend unbekannt ist, welche eben in einer andauernden grundlosen Trunkenheit besteht. Aber später? Woher? Entweder aus der Kraft, die ein Dichter in einer Gestalt angesammelt hat, oder unmittelbar aus einem heißen Ereignisse des Lebens selbst. Aber an solchen ansteckenden Gestalten der Dichter sind wir arm und die Ereignisse unseres Lebens lassen sich nicht kommandieren, nicht immer. Dann mag es einem helfen, wenn man sich imaginär in ein fremdes Leben begibt, um sich an seinen Ereignissen aufzuregen. So liest man in Stunden der großen Enttäuschung und Müdigkeit, wenn plötzlich alles um einen zu verdorren scheint und man sich völlig von allen Rechten des Daseins ausgestoßen glaubt, mit trauriger Begierde den Plutarch, zwängt sich in seine Helden und ihr Schicksal ein und preßt sich so an den Pulsschlägen der Erinnerung wieder eine künstliche Atmung ab. Das mag es sein, was die Duse zur Lecouvreur zieht. Das Stück ist elend, aber sie hat gelebt! Sie hat sich in den Sinnlosigkeiten des Daseins gewälzt, wie wir, sie ist von seinen Fiebern und Schauern triefend und verbrannt gewesen, wie wir, sie hat gelebt, dasselbe tolle, ratlose, trügerische, wilde, grausame, tückische Leben, das alle Menschen leben, wenn es vielleicht

Digitized by Google

auch glückliche gibt, die es weniger ſpüren. Es iſt ja ſchließlich ganz gleich, ob man den Alkibiades oder die Lecouvreur, eine Königin oder einen Roßknecht hernimmt: jedes Leben, das wirklich gelebt wird, enthält dasſelbe, wenn es auch freilich nicht von allen in demſelben Grade geſpürt wird. Sie aber hat es noch beſonders leicht, ſich in das Daſein der Adrienne wie in eine Schlangenhaut zu ſtecken, weil ihr dieſe wirklich tief verwandt geweſen ſein muß. Vor allem künſtleriſch.

De la nature elle a su le langage,

hat Voltaire von der Adrienne geſagt, und

Elle embellit son art, elle changea les lois,

was doch wirklich ganz merkwürdig auf die Duſe zutrifft. Und in einer Rede, die der Schauſpieler Grandval nach dem Tode der Lecouvreur auf ſie hielt, ſprach er von jener „unnachahmlichen Künſtlerin, die die Kunſt, zum Herzen zu ſprechen und, wo ſonſt nur Pomp und Feierlichkeit war, Gefühl und Wahrheit zu bringen, eigentlich erſt erfunden hat.“ Man hat ſie als die erſte große, wie wir heute ſagen würden: Naturaliſtin gerühmt, weil ſie viel näher, viel handgreiflicher an die Wirklichkeit trat, als es jemals vor ihr auf einer Bühne gewagt worden war, und doch iſt es immer wieder auch die noblesse du sentiment, von der alle Nachrichten aus ihrer Zeit voll ſind. Sie muß von jener äußerſten Wildheit der Leidenſchaft, welche zuletzt wieder ins ganz Innige, Flüſternde, Zärtliche umſchlägt, geweſen ſein, jenen aus Raſerei der Kraft in ſüßeſte Heimlichkeiten ſtürzenden, von Verbrechen zu Seligkeiten taumelnden Geſtalten altfranzöſiſcher Sagen gleich, an die auch die Kunſt der Duſe manchmal erinnert. Und endlich

Digitized by Google

ihr armes Leben, so von Legenden überſponnen, daß wir kaum darüber etwas ſicher wiſſen können als nur, daß es ein einziger Schrei nach Glück geweſen iſt, jenem Glück, das ſich den großen Menſchen immer verſagt, weil dies eben ihre Größe ausmacht, daß ſie mehr fordern müſſen, als das Leben je zu geben hat. So begreift man, daß die Erinnerung an das ſtarke, ſtolze, zerpeinigte Geſchöpf hinter dieſem nichtswürdigen Stück der Duſe hilft, ſich zu jener nachttiefen Verlorenheit zu ſteigern, die allein ihr die großen Momente ihrer Kunſt gewährt. Dieſe kennt man ja und kennt die Wirkung, die aus ihnen in das erſchauernde Publikum rinnt; und je verſchwenderiſcher man, um ſie zu ſchildern, glühende Adjektive, leuchtende Metaphern verſtreut, deſto ärmer und hilfloſer ſtammelnd kommt man ſich nur immer vor und ſpürt nur wieder, daß kein Wort jemals die Kraft hat, ein wirkliches Gefühl zu nennen.

Sarah Bernhardt.

(Gaſtſpiel im Carl-Theater vom 8. bis 11. November 1904.)

La Reine de l'attitude, la Princesse des gestes, la Dame d'énergie hat Roſtand ſie einmal genannt. Und, fährt er fort, ſcheint ſie nicht wirklich aus einem Märchen zu kommen? Werden die Worte nicht Perlen und Diamanten auf ihren Lippen? Iſt es nicht der unſterbliche blaue Vogel, der in ihrer Stimme ſingt? Ihr Leben iſt vielleicht das größte Wunder unſeres Jahrhunderts. Es wird zur Legende werden. Aber ihr Dichter müßte irgend ein geheimnisvoller Homer ſein, der zugleich ein Théophile Gautier, ein Jules Verne und ein Rudyard Kipling wäre . . .

Digitized by Google

Nun, wird man lächelnd ſagen, Roſtand iſt ein Poet und einer, der den fanfaronnesken Ton ſeines Cyrano liebt. Sarcey aber, der gute alte Onkel Sarcey, der eher ein Spießer war und ein rechter cuistre der ſchönen Künſte, ſprach von ihr nicht anders als von la grande, l'unique Sarah. Und, lyriſch ſchnaufend, was dem munteren Bären ſeltſam genug ſtand, hat er über ihre Phädra geſchrieben: „Es iſt die Vollendung der großen Kunſt. Unſere Großväter ſprachen bewegt von Talma und dem Fräulein Mars. Ich habe die beiden nicht geſehen. Kaum, daß ich mich an Fräulein Rachel erinnere. Aber ich kann mir nicht vorſtellen, daß man jemals auf dem Theater etwas ſo Geniales und ſo Vollkommenes geſehen hätte, wie Frau Sarah Bernhardt neulich war.“ (Derſelbe Sarcey, der die Duſe „une petite femme de race, mais qui n'a pas d'école“ genannt hat.) Und faſt wörtlich ebenſo, von ihrer Kleopatra, der ſonſt eher ſpöttiſche Albert Wolff, der ſie noch ein paar Jahre früher hämiſch angefallen hatte: „Ich denke ſeit langer Zeit, daß dieſe ſeltene Schauſpielerin nicht bloß eine große Künſtlerin iſt, ſondern die große Künſtlerin, die einzige in unſerer Zeit, die wirklich dieſen Namen verdient, ohnegleichen auf der ganzen Welt. Ich weiß nicht, wie die Rachel war, die ich niemals geſehen habe. Aber ich kann mir nicht denken, daß es möglich wäre, mehr Talent zu haben als Sarah.“ Und Lemaitre ſogar, ungläubiger Renaniſt von Beruf, der ſo gern die raſchen Enthuſiasmen der beweglichen Menge ein bißchen zauſt, ſtimmt hymniſch ein: „Da alle lobpreiſenden Adjektive des Wörterbuches ſchon benützt worden ſind, um Frau Sarah Bernhardt zu feiern, weiß man nicht recht, wie

Digitized by Google

man ſich anſtellen ſoll, um ihr eine Anbetung darzubringen, die ſich doch immer wieder erneut, ſo oft dieſe außerordentliche Frau erſcheint.“ Er ſagt „Anbetung“: adoration. Ein Wort, das ſonſt nur gebraucht wird, um das Gefühl zu nennen, das der Fromme für die Heiligen oder allenfalls ein trunkener Jüngling für die Geliebte hat.

In ſolchem Tone von einer Schauſpielerin reden zu hören, iſt uns ſeltſam. Wenn man dies einem Franzoſen ſagt, lacht er einen aus: Ihr könnt das eben gar nicht verſtehen! Wenn man dann aber, bereit, ſich durch Gründe bekehren zu laſſen, nun weiter fragt, wodurch ſie denn eigentlich auf ihre Adoranten ſo wirke, und eine Schilderung ihrer Kunſt verlangt, ſo ſind es immer nur dieſelben paar vagen Worte: la voix d'or, le geste sublime, ces dons prodigieux und immer wird ſchließlich einfach jenes Couplet von der Reine de l'attitude, Princesse des gestes, Dame d'Energie wieder irgendwie variiert. Es iſt höchſt merkwürdig, wie wenig die Franzoſen von der Kunſt der Frau, die ſie ſo ſehr verehren, eigentlich zu ſagen wiſſen; und es könnte ſein, daß dieſe Verehrung vielleicht gar nicht ſo ſehr ihrer Kunſt gilt. Der Franzoſe, der von der großen Sarah ſpricht, fängt immer ſogleich aus ihrem Leben zu erzählen an: Und, denken Sie, ſie hat in Honolulu vor der Königin Pomare geſpielt! Und ſie ſchläft in einem Sarg! Und Leoparden und Tiger ſpazieren in ihrem Salon herum! Keiner kann einem genau ſagen, wie ſie den dritten Akt der Kameliendame ſpielt, aber jeder iſt ſtolz darauf, daß ſie die Fahne der franzöſiſchen Kunſt bis nach Indien getragen hat. Sie ſelbſt ſogar, wenn ſie ſich öffentlich vernehmen läßt (wie bei jenem großen Feſte, das ihr im

Digitized by Google

Dezember 1896 gegeben wurde), spricht kaum je von ihrer Kunst, die für sie nur ein Mittel scheint, dem Vaterlande und einigen großen, übrigens niemals deutlicher genannten Ideen zu dienen. „Ich habe den Traum meiner Kunst über die Meere getragen und das Genie meiner Nation hat gesiegt. J'ai planté le verbe français au coeur de la littérature étrangère, et c'est ce dont je suis le plus fière. Grâce à la propagande de mon art, la langue française est aujourd'hui langue courante de la jeune génération.“ Niemals eine Äußerung, was sie zum Beispiel in irgend einer Rolle sucht oder etwa wie sich für ihr Gefühl die Kunst zum Leben verhält und was sie denn überhaupt eigentlich künstlerisch will. Aber genau verzeichnet sie, daß ihr in Kanada die Senatoren, unter Hochrufen auf Frankreich, die Pferde ausgespannt und die Studenten für sie die Marseillaise angestimmt haben, „welche die Engländer stehend anhörten, den Hut in der Hand, mit dem Respekt, den sie für jede edle Manifestation immer haben“, und daß in Australien, wo bis zu ihrer Ankunft die deutsche Kolonie stärker als die französische war, ein Fest, das ihre Bewunderer gaben, so stark auf die Bevölkerung gewirkt hat, daß l'émotion de cette réception quasi royale rejaillit sur notre colonie française établie à Sydney et à Melbourne. Immer weiß sie von sich bloß zu sagen: Ich bin die Siegerin, nicht für mich allein, sondern für mein ganzes Volk! So sieht sie sich, dies nur will sie sein. Und indem sie es ist, scheint sie den tiefsten Wunsch ihrer Nation zu erfüllen. In ihr findet jeder, was er selbst gern wäre. Wie zu einer Statue der allgemeinen Sehnsucht hat sie sich gemacht. (Um aber

Digitized by Google

vorsichtig zu sein, wollen wir statt Nation doch lieber sagen: ihrer Generation; seitdem ist eine andere herangewachsen.)

Sie hatte den ersten wirklichen Erfolg im Passant des Coppée. Das war am 14. Januar 1869. Aber nun kam der Krach dieses verluderten Empire. Und erst nach dem Kriege dringt sie völlig durch: vor einer Generation also, die nur ein Merkwort der Leidenschaft kennt, Rache, und die darum nur eine Tugend kennt, Kraft, die sich rücksichtslos durchzusetzen weiß. Diese ist es, wodurch Sarah alle Bewunderung gewinnt. Für sie scheint es in der Tat das Wort Unmöglich nicht zu geben. Niemals hat man in unserer Zeit eine wildere Vitalität gesehen. Es wird ihr vom Schicksal wahrhaftig nicht leid gemacht. Ein armes Judenmädel, das elfte von vierzehn Geschwistern. Die Mutter aus Holland; sie hat das Französische nie ordentlich erlernt und von ihr hat Sarah die Unart, mit verschlossenen Zähnen zu sprechen, die später so oft an ihr verspottet worden ist. Als Kind überall herumgestoßen; erst bei einer Concierge verpflegt, dann getauft und ins Kloster gesteckt, wo sie nicht gut tut. Wieder zu Haus; man weiß nicht, was man mit ihr anfangen soll. Jemand rät: Zum Theater. Aber dafür ist sie nicht hübsch genug. Sie mag auch nicht, sie hat gar keine Lust, spürt gar keine „Vocation". Schließlich doch. Ins Konservatorium. Ohne rechten Erfolg. Es gelingt ihr nicht, den ersten Preis zu kriegen. Trotzdem kommt sie dann für kleine Rollen an die Comédie, wo die Kollegen sie gleich nicht mögen, weil sie trotzig und scheu und störrisch ist. Einmal hat sie ihre kleine Schwester mit, die ungeschickt einer Sozietärin auf

Digitized by Google

das Kleid tritt; dieſe fährt das Kind an und Sarah ohrfeigt ſie. Sie muß fort, treibt ſich an der Porte Saint-Martin und am Gymnaſe in albernen Feerien und Vaudevillen herum, geht nach Spanien durch, kommt elend zurück, wird endlich ans Odeon gebracht, wo ſie durch jenen Paſſant, von dem ſich der Direktor nichts verſprochen hat, über Nacht plötzlich berühmt wird. Aber dann der Krieg, der Krach. Da kehrt, nach dem 4. September, Viktor Hugo zurück und als Königin in ſeinem „Ruy Blas" wirkt ſie enorm. 1872 tritt ſie zum zweiten Mal in die Comédie ein. Eine andere hätte ſich jetzt beruhigt, ſie fängt jetzt erſt an; ſie verdoppelt ſich, ſie ſcheint überall zugleich zu ſein, es vergeht kein Tag, ohne daß der Pariſer von ihr hört. Heute ſchläft ſie in einem Sarge, der mit weißer Seide ausgeſchlagen, von welken Roſen geſchmückt, mit Liebesbriefen gepolſtert iſt. Morgen heißt es plötzlich, ſie wird nicht mehr ſpielen, es ekelt ſie vor dem Leben, ſie will in ein Kloſter flüchten. Oder man erzählt ſich, wie ſie mit ihren weißen Händen einen Affen erwürgt hat, der ihr Liebling war, aber ihren Zorn gereizt hat. Oder man ſchlägt ſich um die Bilder, die ſie malt, um die Büſten, die ſie macht. Und ſie bindet mit der Preſſe an, verwegen ripoſtierend, wenn ihr eine Kritik nicht gefällt. Und ſie verläßt im Sturm die Comédie. Und ſie heiratet und ſie läßt ſich ſcheiden und ſie prügelt die Marie Colombier. Paris verliert den Atem, den Schwätzern und den Gaffern hängt die Zunge heraus, der Klatſch kommt ihrem unſinnigen Tempo nicht mehr nach. Und nun beginnen die großen Reiſen über das Meer. Sie berauſchen den Pariſer, als ob es die Züge des großen Alexander

Digitized by Google

wären. Wir sagen in solchen Fällen einfach: diese Schauspielerin macht jetzt eine große Tournee. Aber Lemaitre hat einmal beschrieben, wie sich das in der Phantasie der Franzosen malt. „Denken Sie," sagt er, „daß sie den Ruhm kennt, den ungeheuren, berauschenden, betörenden Ruhm, den Ruhm der Conqueranten und Cesaren. Sie wird in allen Ländern empfangen, wie kein König jemals empfangen worden ist. Sie wird geehrt, wie kein Fürst des Gedankens jemals geehrt wird. Sie muß in gewissen Stunden glauben, daß sie alles kann, was sie will. Die Abwesenheit jedes Widerstandes, die Schmeichelei, die sie umgibt, die Allgemeinheit der Huldigungen, die Lüge der Bühne, die allmählich für sie wirklicher als die Wirklichkeit selbst geworden ist — ich bin sehr geneigt, zu glauben, daß dies mit der Zeit in ihr einen neronischen Geist erzeugt haben muß, nämlich ein völliges Vergessen aller Bedingungen des menschlichen Lebens, eine scheußliche, quälende und in der heillosen Langweile sterile Laune und vielleicht, wer weiß?, Begierden von Grausamkeit, für nichts, nur um ihre Macht zu fühlen oder abzuwechseln. Ganz ernsthaft: Wenn diese scharmante Frau nur ein bißchen (was ich nicht weiß) den Stoff dazu hat, könnte ihre Seele von allem in der engen Welt, in der wir leben, am meisten der Seele des schimärischen Heliogabalus oder der suchenden Theodora gleichen." (In der Folge führt aber Lemaitre dann sehr lustig aus, wodurch ihr Neronismus doch ein bißchen gemildert wird: nämlich durch den Inspizienten, der sie auf die Bühne schickt, durch das Stichwort, das sie abwarten muß, durch den Text, den sie auswendig zu erlernen hat.)

Digitized by Google

Seit sie wieder in Paris ist und ihr eigenes Theater hat, entfaltet sie gar eine Energie, die in der Tat fast unmenschlich ist. Sie ist ihr Direktor, Financier, Dramaturg, Regisseur, Kostümier und spielt jeden Abend eine große Rolle, zweimal in der Woche aber auch Nachmittag. Sie kommt in der Früh auf die Probe, stellt die Dekoration, ordnet die Beleuchtung an, verhandelt mit dem Schneider, probt dann bis zum Diner, ist in der Garderobe, wird interviewt, während sie sich schminkt, tritt auf, sieht in den Pausen die Rechnungen durch, empfängt Besuche, berät mit Agenten und kehrt um Mitternacht heim, wo ein Dichter ungeduldig auf sie wartet, den sie bestellt hat, ihr sein neues Stück vorzulesen. Diese Lebenskraft eines Fabelwesens ist es, wodurch sie für die Franzosen fast zur Heiligen geworden ist. Früher hat man den Jüngling, wie zur Konfirmation des Willens, in den Dom der Invaliden geführt. Heute wird er ins Theater zur Sarah Bernhardt gebracht. Sie ist in ihrer Art auch ein Napoleon und hat doch mehr das Maß unserer Zeit.

Wir dürfen auch nicht vergessen, woher die französische Schauspielkunst kommt. Die Deutschen und die Italiener suchen im Schauspieler ein besonderes Exemplar der Menschheit, das, wie Baumeister oder die Sandrock oder Kainz, durch ein imaginäres Abenteuer erregt, vor uns im Innersten aufgebrochen wird, oder gar, wie Novelli, wie Mitterwurzer, wie die Duse, wie die Mildenburg, wie die Eysoldt, in einer fast unheimlichen Entrücktheit sich selbst verlierend, um sich in einem höheren Dasein wiederzufinden, uns das tiefste Wunder alles Lebens, das ja nichts als Metamorphose ist, spüren läßt. Die französische Schau-

Digitized by Google

ſpielkunſt kann, trotz Antoine und der Rejane und der Suzanne Després, noch immer nicht verleugnen, daß ſie als eine höfiſche Luſtbarkeit begonnen hat: um den großen König zu amüſieren. Den König hat ſie ſeitdem gewechſelt, aber nicht ihr Weſen. Sie hat viel zu viel Reſpekt vor dem Publikum, um es „entrücken“ zu wollen. Sie will ihm nur ihre Künſte zeigen; und es ſoll merken, daß es Künſte ſind. Wie ein kluger Taſchenſpieler gar nicht für einen, der hexen oder zaubern kann, gelten will, ſondern darauf gerade ſtolz iſt, wie ein Zauberer zu wirken, ohne es doch zu ſein.

Sie begann geſtern wieder mit der Tosca, die man ja von ihr kennt. Zuerſt ein bißchen monoton, alles nur andeutend, die Kraft für die großen Szenen aufſparend. Aber in dieſen riß ſie das Publikum durch ihre Bravour, die Sicherheit ihrer ſzeniſchen Einfälle und den merkwürdigen Reiz heiſer ſchnaubender, faſt tieriſcher Laute hin.

* * *

11. Nov. 1905.

Und es wurde wieder Abend und Sarah ſpielte wieder Sardou. Diesmal hieß die Sache Fedora, aber dieſelben Perlen glitten nun in Rußland von den Lippen der Himmliſchen wie neulich in Italien, und mit derſelben rauhen Wut ſchrie ſie tieriſch auf wie neulich in Toledo, und eigentlich ſind es auch immer dieſelben Worte, nur ein bißchen anders gereiht. Es iſt doch ein Wunder, was der Menſch aushält (womit ich nicht bloß ſie meine, ſondern auch uns). Mich würde aber dabei nur eines intereſſieren:

Digitized by Google

nämlich, was in ihr vorgehen mag, während sie spielt. Ihre prachtvoll beherrschte Technik schnurrt doch, einmal in Bewegung, alles schon von selbst ab: erst die künstliche Monotonie der stillen Szenen, die für sie nur ein Schauturnen der Zunge sind, und dann weiter bis zum Knall der heiseren Schreie zuletzt. Das geht so sicher wie — einmal aufgezogen — die Figuren in Hellbrunn, Apoll, der den Marsyas schindet, oder der Advokat, der mit dem Juden disputiert, unermüdlich, bis das Werkel abgelaufen ist. Aber, ihr Götter, es heißt doch, daß der Mensch etwas habe, was man seine Seele nennt! Und immer muß ich denken: was mag einstweilen ihre Seele tun, wo mag sie sein, wie mag sie's ertragen?

L'âge d'aimer.

(Komödie in vier Akten von Pierre Wolff. Zum ersten Mal aufgeführt durch die Truppe der Réjane im Theater an der Wien am 14. November 1905.)

Dieser Pierre Wolff, der mit den verkniffen zwinkernden Augen und den lüstern listigen Lippen ein bißchen wie einer aus der Familie Coquelin aussieht, aber wie einer, der sich anglisiert hätte, Wolff der Kleine, wie er hieß, so lange sein mächtiger Onkel noch lebte, ist heute vielleicht der stärkste Könner des Pariser Theaters. Er kann alles. Und schüttelt es nur so heraus. Frechheit, Spott, Hohn, Unrespekt, Verachtung, Gemüt, Güte, Wohlwollen, Sehnsucht, Entsagung, Comédie rosse und Comédie rose — was befehlen Sie? Er serviert alles. Als er begann, war man „zynisch". Henri Becque hatte das angeschlagen, nun

Digitized by Google

tappten alle nach; die Mode wurde nihiliſtiſch. Da ſervierte er „Leurs Filles“ und „Celles qu'on respecte“, genau nach dem Rezept Antoines. Als dies vergangen und Becque in der Gunſt durch Capus verdrängt war, wurde plötzlich die Welt wieder hell und mit ihr Wolff, der nicht zauderte, gleich himmelblau zu glänzen: im „Secret de Polichinelle“, das man auch in unſerem Volkstheater geſehen hat, ſo ſüß lächelnd, ſo ſanft verzeihend, mit allen Menſchlichkeiten ſo duldſam ausgeſöhnt, ſo bei ſich abgeklärt, ſo tränenfeucht milde! Nun geht das aber, ſcheint's, ſchon auch wieder nicht mehr. Capus ſinkt. Es ſcheint, man fängt an, der Abſtinenz müde zu ſein und verſucht es jetzt zunächſt mit einem gemiſchten Regime: Comédie rose, aber mit Spritzern der rosse. Sentimental, aber mit Bitterkeit. Capus, aber mit Anfällen von Becque. Es gibt eine alte Anekdote, die Karlweis gern erzählte, weil ſie, meinte er, das Geheimnis des großen Erfolges enthält. Einer will ſich einmal einen guten Tag machen und da wünſcht er ſich: Schokolade mit Knofel. Denn, ſchließt er, Schokolade iſt gut, Knofel iſt gut, wie gut muß erſt Schokolade mit Knofel ſein! Und das Publikum, überall, hält es wirklich nicht anders. Immer will es dies, aber doch auch das. Etwas recht Gemeines ſoll es, aber doch auch ſehr ſüß ſein. Fragt ſich nur, ob einer die richtige Miſchung trifft. Das Rezept allein genügt nicht. Es iſt wie bei den Bowlen. Mancher trifft's nie. Man muß die Hand dazu haben. Und das iſt das eigentliche Geheimnis des kleinen Wolff: er hat die Hand dazu. Das hat ihn zum ſtärkſten Könner des heutigen Pariſer Theaters gemacht. Oder wenn das etwa ein bißchen zu groß-

Digitized by Google

artig klingt: zu seinem feinsten Koch. Er kennt alle Mischungen. Weiß, welche gerade verlangt wird. Und trifft's. Er hat eben die Hand. Ein bißchen Capus, in der still ermüdeten Resignation der ganzen Stimmung, mit Anfällen, Ausfällen der Unerbittlichkeit von Becque. Und, um das Stück zu vollenden, noch etwas: er hat nicht bloß die Hand dazu, er hat auch die Réjane.

Réjane und die Autoren, das wäre ein ganzes Kapitel, lehrreich für Deutsche. Sie wirkt in den Stücken nicht nur mit, indem sie sie spielt, sondern an ihnen, bevor sie noch da sind, vordenklich mithelfend, anregend, aufregend. Goncourt hat erzählt, wie sie gern, wenn sie ausfährt, um Kommissionen zu besorgen, einen jungen Dichter bei sich im Wagen hat, der ihr nun auf der Fahrt zur Schneiderin seinen ersten Akt vorliest und dort, während sie oben probiert, geduldig unten wartet, um ihr dann auf der Fahrt zur Modistin den zweiten zu versetzen. Und nun hört sie nicht bloß zu, sie tut mit, fragt, fordert, stellt um, probiert es gleich, indem sie es vorspielt, kürzt hier, fügt dort ein und lebt dem Autor seine Figur so vor, daß es unmerklich schon halb ihre wird. Und bringt den Autoren so, was denen dort, den großen Könnern des Metiers, am meisten fehlt, weil sie vom Wirklichen abgeschnitten sind: sie bringt ihnen den unmittelbaren Ton des Lebens hinein. Diese Autoren können nur sehr viel, aber alles ist eingelernt, sie haben jeden Ton, aber es fehlt ihm der Hauch, der Glanz der eigenen Erregung, es erregt sie nichts, weil sich mit ihnen nichts ereignet, als daß ihre Stücke angenommen oder abgewiesen werden, dazwischen schwankt ihr armes Dasein auf und ab, kein inneres Ereignis kennen sie, bis

Digitized by Google

es ihnen die Réjane gibt. Sie denken nur mit dem Verstande Typen aus,. aus der Gattung zur Figur macht es ihnen erst die Réjane.

Das spürt man so deutlich auch hier. „L'âge d'aimer" heißt das neue Stück, zuerst Mai 1905 im Gymnase gespielt. Es könnte heißen „Die Frau von vierzig Jahren". In jener merkwürdigen Krise des drohenden Alters. Wenn das Gefühl beginnt: ich habe keine Zeit mehr. Mit der ewigen Angst, das Leben zu versäumen. Mit der leisen Wehmut: vielleicht zum letzten Mal. Arme Frau, die Abschied nehmen muß. Und noch ärmer, weil sie ja jetzt schon weiß. Weil sie die Liebe kennt und deshalb nicht mehr an sie glauben kann. Weil sie sich zu den ewigen Illusionen, die die Liebe sind, jetzt gewaltsam zwingen muß. Weil es bei jedem der süßen Worte leise in ihr spricht: Erinner' dich, das hat doch der damals auch gesagt, auch so für alle Ewigkeit, erinner' dich nur, und trotzdem, trotzdem, erinnerst du dich nicht? Und sie weiß, es wird wieder dasselbe sein, ein bißchen irres Glück mit langem Leid bezahlt. Und sie weiß, der Mann lügt, auch in der höchsten Seligkeit noch; es ist die männliche Natur, in der Liebe zu lügen. Und sie weiß, er wird dann, aus der ersten Betäubung erwacht, höhnisch und roh und grausam sein, fast als hätte er sich zu rächen. Ja vielleicht, wenn es ein Mann wäre, der auch schon an der Wende des Lebens ist, auch schon mit der leisen Bangigkeit des letzten Mals; dann könnte sie vielleicht noch hoffen. Aber er ist jung, und der Tag wird kommen, an welchem er mit harten Augen sieht, wie alt sie neben ihm ist. Dies alles weiß sie und muß doch. Muß. Immer warnt es in ihr und hilft

Digitized by Google

doch nichts. Muß. Und jenes Wissen um den Mann bindet sie so, daß sie diesem nicht einmal bös sein kann. Wie denn auch? Sie hat es ja doch gewußt, es ist einmal nicht anders, er muß wohl, ganz so wie sie muß; was will sie denn also von ihm? Und so bettelt sie sich weiter, wird immer wieder betrogen, mit jeder, die ihm in den Weg läuft, verzeiht immer wieder, kann ja nicht anders, wünscht sich nur, es wenigstens nicht zu erfahren, erfährt es doch immer wieder, will es endlich nicht mehr ertragen, schämt sich zu sehr, bricht trotzig aus und kann es doch nicht, muß wieder verzeihen, muß, muß, noch dankbar, daß er so lieb ist, wieder zu lügen, wenn sie es auch weiß.

Nach der Generalprobe der „Sapho" schrieb Goncourt in sein Tagebuch: „Jamais on n'a joué l'amour comme cela." Das spürt man immer wieder. Die Duse ist stärker in der Leidenschaft, die ihre Amoureusen bis ins Sublime reißt. Sie hat dann Momente, wo das Geschlechtliche plötzlich in eine ungeheure Geistigkeit umschlägt. Triumphe der Seele, in welchen uns das große Wunder geschieht, einen Menschen gleichsam entleibt und eben jetzt erst in seiner völligen Wahrheit zu sehen. Damit ist nur etwa die Leonore, die Isolde der Mildenburg, manchmal die Sorma zu vergleichen. Die Réjane hat das nie, aber dafür für die andere Seite der Liebe eine ganz einzige Gewalt der Darstellung: für das Chaos, aus dem die Liebe kommt. Was keine Frau eingesteht, kaum sich selbst, stellt sie mit einer entsetzlichen Deutlichkeit dar. Das Körperliche der Liebe, das alles, woran man nicht denken darf. Das was Agaue, die Mutter des Pentheus, in die Wälder zu den bacchischen Freveln treibt. Dies gehütete

Digitized by Google

Geheimnis einsam verraster Stunden reißt sie auf, oft nur durch einen verräterischen Blick, oft durch ein wildes Zucken des Tones mitten in einer banalen Rede, durch ein gieriges Erschauern des zerquälten Leibes.

Ihre Truppe, nun . . . aber wir sind ja nicht verwöhnt, wenn Pariser nach dem Orient gehen, und Herr Magnier ist immerhin ein ganz angenehmer Liebhaber, von einer resoluten Natürlichkeit, die fast etwas Italienisches hat.

17. November 1905.

Die Réjane in „Heureuse“ von Maurice Hennequin und Paul Bilhaud. Man kennt das Stück aus dem Deutschen Volkstheater. Dort hat es, mit Fräulein Worm, am 2. Januar 1904 sehr gefallen, ohne sich freilich dann halten zu können. Gilberte verträgt sich mit ihrem Mann nicht und liebt seinen Freund. Sie verläßt jenen und heiratet diesen, mit dem sie sich aber bald auch nicht mehr verträgt. Sie sehnt sich nach jenem zurück und erklärt diesem traurig, der alten Zeit gedenkend: Damals, an seiner Seite, war ich wenigstens glücklich mit dir! Und so neigt sie sich, mit einem Unbekannten zu tändeln, der ihr verliebt geschrieben hat. Sie gibt seinen Bitten nach, kommt in seine Wohnung und findet — jenen, den Mann Nummer eins. Der will sich nämlich rächen, hat den Mann Nummer zwei anonym von ihrer Untreue verständigt und freut sich nun, wenn dieser kommen und sie bei ihm ertappen wird. Kaum aber sieht er sie wieder, wirken ihre Reize wieder, Rache verwandelt sich in Liebe, er wird zärtlich, alles ist vergessen und er schlägt ihr vor, Nummer

Digitized by Google

zwei zu verlassen und sich wieder mit ihm zu verheiraten. Aber sie ist gescheiter. Sie dankt. Sie verlangt sich das gar nicht. Sie hat nun alle Variationen ausprobiert: Nummer eins als Gatten mit Nummer zwei als Liebhaber und jetzt Nummer zwei als Gatten mit Nummer eins als Liebhaber. Ehelich sind beide zuwider, Nummer eins wie Nummer zwei; das scheint nun einmal schon so zu sein. Fragt sich also nur wer der bessere Liebhaber ist. Und da entscheidet sie sich für den Gatten Nummer eins. Ihn noch einmal heiraten, nein. Aber Nummer zwei mit ihm betrügen, gern. Abgemacht. Und schon erscheint Nummer zwei, argwöhnisch schnaubend, aber sie spielen ihm vor, daß es nur ein Scherz war, um ihn von seiner törichten Eifersucht zu heilen; oder will er am Ende gar glauben, daß sie ihn etwa mit Nummer eins betrügen wird? Nein, das findet er selbst zu dumm und muß lachen. Und so reichen die Freunde sich die Hände, Nummer eins verspricht, fleißig zu Nummer zwei zu kommen, und Gilberte ist vergnügt, ihre Ehe jetzt in der schönsten Ordnung zu wissen. Dies alles ist mit sehr vielen lustigen Einfällen verbrämt und das Publikum fragt ja nicht, woher sie sind. Zum Beispiel die Szene mit der Ohrfeige, welche Gilberte, um einen Grund zur Scheidung zu haben, von ihrem Manne bekommen soll, aber im entscheidenden Moment umgekehrt ihm gibt: aus Sardous „Marquise", ganz genau. Oder die Briefszene im zweiten Akt: aus der „Parisienne". Die ganze Gilberte ist übrigens aus der „Parisienne", nur vergröbert, in dicken Strichen. Wie denn das Stück durchaus nach der hohen Komödie greift, alles aber dann zur Posse herabzieht, vielleicht gerade dadurch so wirksam. Man

Digitized by Google

weiß, mit welcher prachtvollen Technik die Réjane solche Figuren spielt, einer rastlos neben der Rolle schwirrenden Technik, die über dem Stück und unter dem Stück auf eigene Faust ihre Künste macht. Das hat man ihr ja mit sämtlichen Listen und Schlichen und Kniffen längst abgelauscht, und jede deutsche Stadt hat heute schon ihre kleine Réjane. Darum verblüfft sie heute nicht mehr. Und mancher meint wohl leichtsinnig: Technik, alles nur Technik! Sieht man aber näher zu, so wird man immer gewahr, daß es doch mehr ist. In dieser Technik eines extremen Kunstverstandes spürt man überall ein starkes begehrendes lechzendes Weib. Und das hat ihr noch keine kleine deutsche Réjane nachgemacht, Gott sei Dank.

Suzanne Després.

(Als Gast am Carl-Theater vom 18. bis zum 21. Januar 1906.)

Suzanne Després ist die Schauspielerin für die Künstler. Das große Publikum schätzt sie, doch mit einer leisen Verwunderung. Sie bleibt ihm immer noch fremd. Es hat eigentlich doch das Gefühl, sie gehöre nicht her. Sie gehört auch nicht hin, neben die Sarah und die Réjane. Sie gehört eigentlich nach Berlin. Zu Reinhardt, zur Eysoldt und zur Höflich. Und am besten zur Else Lehmann. Ihre Schwester ist sie. Die Pariser Lehmann.

Die Wirkung, die die Bernhardt oder die Réjane hat, setzt sich zusammen aus einer persönlichen, einer technischen und einer schauspielerischen. Das Publikum kommt, um die göttliche Sarah zu sehen, die Zauberin mit der goldenen

Digitized by Google

Stimme. Wie man in die Menagerie geht, um den Löwen zu ſehen. Es fragt gar nicht erſt, was ſie ſpielt; es iſt zufrieden, daß ſie ſich zeigt. Es hat ſo viel von ihr gehört, daß es das Kurioſum endlich kennen will. Wie es auf die Gaſſe rennt, wenn der Schah kommt. Dann, zweitens, iſt es neugierig, was ſie kann. Es will ein Kunſtſtück ſehen, etwas Mühſames, eine Bravour, die verblüfft. Wie es zu den Akrobaten, wie es in den Zirkus geht, um ſich an Gefahren aufzuregen. Hier ſind es die Verwegenheiten der ſchauſpieleriſchen Koloraturen. Wie ſie die Verſe ſchwingt, wie ihr Leib, wie ihr Geſicht turnt! Das Publikum fühlt: das muß aber ſchwer ſein. Und: Das kann einer den Hals koſten. Und iſt geſchmeichelt, daß ſie ſich ſo plagt, die Fee mit der goldigen Stimme. Und bemerkt kaum die Geſtalt, die ſie ſchafft. Wie denn auch? Sarah ſelbſt iſt immer größer als alle Geſtalten und ſteht ihnen vor.

Die große Schauſpielerin wirkt in Paris als eine beſondere Perſon, die etwas Beſonderes kann und es an einer Rolle zeigt, an jeder Rolle immer dasſelbe. Als der gute alte Sarcey (in Wien vor vierzehn Jahren) die Duſe zum erſten Mal ſah, nannte er ſie une petite femme de race, mais qui n'a pas d'école. Da verrät jedes Wort, was der Franzoſe im Theater ſucht. Une petite femme fand er verwundert: denn der Franzoſe will die grande dame. Femme de race ſtatt du monde. Und: qui n'a pas d'école. Die die Künſte, die Finten, das Metier nicht hat. Man kann wirklich ſagen, daß bis in die letzte Zeit das ganze franzöſiſche Theater eigentlich Hoftheater geblieben iſt, das nur den Fürſten gewechſelt

Digitized by Google

hat: immer noch will es schließlich nur auffällige Männer oder Frauen von ungemeiner Art servieren, deren besondere Fertigkeiten unterhalten. Erst bei Antoine fanden sich einige, denen es nicht galt, sich zu produzieren, sondern die gestalten wollten. Und die Schauspielerin dieser Generation ist die Després.

Die Eltern kleine Leute. Ganz arm. Das Mädel soll bald verdienen. Kommt in ein Geschäft. Hält es nirgends aus. Bindet Blumen. Wird Modell. Will immer zum Theater. Doch man findet, daß sie kein Talent hat. Hat auch nichts von dem, was die Pariser in der Schauspielerin suchen. Nichts von der Diva, vom gebornen Star. Gar nichts Rauschendes, gar nicht diesen Schein von großer Welt, Abenteuern und Verführung. Die erste Rolle, die sie spielt, ist die Petra im „Volksfeind". Ein merkwürdiger Zufall: dieses starke, redliche, tapfere Mädchen der Zukunft; wie sie selber ist. Und bald darauf die Hilde im „Solneß". Und immer wieder Ibsen. Immer am besten: unfranzösische Wesen. Und auf eine ganz unfranzösische Art: indem sie sich völlig zu entäußern sucht, um durchaus die Figur zu werden. Unbekümmert um die Wirkung. Natürlich spüren die Leute doch, daß sie besonders ist, anders als die anderen. Man wird aufmerksam. Aber es heißt, daß sie zu wenig kann. Sie wird selbst an sich irre und, längst als Schauspielerin bekannt, tritt sie in das Konservatorium ein, um zu lernen. Nach zwei Jahren führt Lugne-Poë sie nach Belgien und Norwegen. Dann, März 1898, hat sie im Gymnase mit Lemaitres „L'Aîneé" ihren ersten Pariser Erfolg. Sie kommt zu Antoine, spielt hier Poil de Carotte und ist seit-

Digitized by Google

dem endlich „berühmt“. Sie geht zu Guitry, spielt die Gervaise in „L'Assommoir“ und da, 1900, schreibt Zola von ihr: Elle donne la vie elle-même par l'admirable simplicité de son jeu . . .; et la douceur dont elle enveloppe la triste destinée humaine n'exclut pas chez elle la netteté, ni la force. C'est certainement l'artiste dans ces dernières années, qui m'a ému le plus profondément par tout ce qu'elle a evoqué en moi de vrai, de douloureux et de bon. Nun wird sie in die Comédie geholt. Aber dort leidet es sie nicht. Man denke sich die Eysoldt im Burgtheater. Und wieder fort. Bald hier, bald dort. Erfolg um Erfolg, überall. Und muß doch unstet sein. Muß warten, bis erst ein Publikum für sie kommen wird. Eines, das im Theater nicht mehr das Kunststück, sondern das Kunstwerk sucht, das nicht kommt, um ein Couplet zu hören, sondern einen Menschen zu erleben, das nicht verlangt, verblüfft zu werden, sondern mitzuleiden.

Die französische Lehmann. Nur daß das dort viel schwerer ist, weil sie die große Tradition erst zerbrechen muß. Die Réjane fing ähnlich an: auch zuerst ganz kunstlos, gar nicht Dame, das erste Weib der französischen Bühne. Aber sie lernte bald. Sie nahm die ganze Tradition auf. Und jetzt ist es ihr Reiz: eine Dame geworden zu sein, aus der noch manchmal das Weib plötzlich hervorbricht. Die Després aber, scheint es, ist stärker als die Tradition. Sie gibt nicht nach. Sie kann offenbar gar nicht anders. Und gerade durch dieses „Ich kann nicht anders, so muß ich sein“ wirkt sie so. Es sind immer die ganz Kunstlosen, durch die sich die Kunst erneut.

Digitized by Google

Sie begann gestern als Jacqueline im „Détour", der feinen, klugen, nur gar zu mathematischen Komödie Bernsteins, die man aus dem Raimund-Theater und dem Volkstheater kennt. Anfangs sehr lustig, sehr nett, sehr zierlich; mit einem Hintergrunde von Ernst. Und man fragt sich unwillkürlich: Wo habe ich nur dieses Gesicht schon gesehen, so merkwürdig rein und so drohend still? Aber dann schiebt sie plötzlich das harte Kinn vor, der Hals schwillt an und jetzt hat man es: Englisches junges Mädchen von Fernand Khnopff! Ja, ganz sein Typus. Ganz diese leisen und doch festen Züge, mit diesen Fernen im Blicke. Fast noch Kind, aber schon schwebt die Sphinx an den bösen Lippen. Und nun ist es wunderschön, wie wie sie nach und nach, mit einer lautlosen Kunst, der man anfühlt, daß sie sich an Ibsen gebildet, die Figur zu öffnen beginnt, bis in des Herzens letztes Herz. Auch technisch mit allerhand Vortrefflichkeiten. Sie hat zum Beispiele eine unbeschreibliche Art, zu zeigen, daß sie Bosheiten denkt, während sie Liebenswürdiges sagt. Endlich aber, in den großen Szenen, ist es ein ganz persönlicher Ton, durch den sie bezwingt: ein Ton von einer eigensinnigen und erbitterten Ehrlichkeit, die fast etwas puritanisch Eiferndes und einen verhaltenen Zorn hat, den man mit zuckender Seele erlebt spürt.

* * *

20. Januar 1906.

Vor der Després haben wir die Nora hier von der Duse, von der Sorma, von der Triesch gesehen, aber

Digitized by Google

merkwürdig: die kleine Pariſerin iſt ibſeniſcher als alle. Die Duſe war ein Adler, nicht die Lerche. Die Sorma romantiſcher, als man es einer Frau glaubt, die ſo viel zu rechnen hat; mit einem Schimmer, der erſt bei einem höheren Einkommen beginnt. Die Trieſch mit Anfällen zur Judith hin. Dieſe Nora der Després iſt ganz untragiſch und hat gar nicht das, was man „poetiſch“ nennt. Eine brave kleine Frau, von der man verſteht, daß ſie mit dem Helmer glücklich iſt. Mit engen bürgerlichen Gebärden. Und rührend, wie ſchlecht ſie tanzt; auch mit einer Hingebung, die man nur für das hat, was man nicht kann. Eine liebe kleine Frau, wie wir Tauſende kennen. Und man glaubt ſie erledigt, wenn man ſagt: eine liebe kleine Frau! Aber nun ſetzt das Schickſal an, um uns zu zeigen, was es alles aus ſo einer lieben kleinen Frau holen kann: an Schmerz, an Kraft, ja zuletzt an Größe. Und da verſteht man plötzlich nicht nur die Nora ganz anders, man verſteht auch erſt die neue nordiſche Frau. Man verſteht, wie ſie geformt worden iſt: in der Not, durch Sorgen, aus armen Mädchen. Das ergreift uns ſo ſeltſam: dieſe Schauſpielerin riecht nach Volk. Die großen Schauſpielerinnen verleugnen ſonſt immer ihre Herkunft, ſie ſind entwurzelt. Aber bei der Després hat man das Gefühl (wie bei der Lehmann): die iſt von jenen, die jetzt heraufkommen, aus dem Dunkel, in welchem die Kraft ruht.

21. Januar 1906.

Die Després gab geſtern zuerſt „La Fille Elisa“. Eigentlich nur drei Szenen, von Ajalbert aus dem Roman

Digitized by Google

Goncourts gehackt: der Moment der vision rouge, die sie treibt, das Messer in den armen kleinen Soldaten zu rennen; dann vor den Geschwornen; endlich im Gefängnisse. Drei Versuchungen zum großen Coup. Wie würde sich eine andere darauf stürzen! Der Coup der Després ist es, ihn jedes Mal zu vermeiden. Nur die Linien der Figur zu ziehen, ist es offenbar, was allein sie reizt; den schauspielerischen Schluß verschmäht sie. Ganz Schule Brahm. Mit derselben Angst vor dem „Theater", die zuletzt alle schauspielerischen Pointen abbricht. Manchmal hat man freilich den Verdacht, es könnte vielleicht auch sein, daß sie das letzte nicht kann. Sei es, daß dann ihre Kraft versagt, besonders der Stimme. Sei es aus einer verhaltenden Scham, die menschlich wunderschön, aber künstlerisch doch ein Defekt wäre. Man hat dann das Gefühl, wie zuweilen bei Baumeister auch: Das Beste schluckt sie hinunter! Darum ist sie die große Schauspielerin der Vorgeschichten. Was vor dem Stücke liegt, wie dieser Mensch so geworden ist, den Roman vorher, der ihn geformt hat, hellt ihr transparentes Gesicht auf. Und die große Schauspielerin der Pausen. Wenn der Dichter schweigt, wird ihr Auge beredt. Fängt er wieder zu sprechen an, ist es manchmal fast, als erschrecke sie und wolle sich verstecken. Und die große Schauspielerin zwischen den Zeilen. Wenn der Dichter etwas sagt, aber nur so nebenhin, und noch etwas ganz anderes meint. Das ist der unendliche Reiz ihres Poil de Carotte. Das Stück war im Burgtheater; ich glaube: dreimal. Mit ihr könnte es hundertmal sein. So wunderbar ergreifend ist es, wie sie, mit doch nur ganz alltäglichen Worten von der Straße, heimlich die

Digitized by Google

Seele des einsamen Kindes aufmacht. Es gibt heute kaum vier, fünf Schauspielerinnen, deren Kunst so deutsch ist. Man möchte sie einmal mit Kayßler, Oskar Sauer und der Höflich zusammen sehen.

Digitized by Google

IV

Theater in der Josefstadt

Marquis von Keith.

(Schauspiel in fünf Aufzügen von Frank Wedekind. Zur Aufführung am 29. April 1903 im Theater in der Josefstadt.)

Darf der schnöde Rezensent es wagen, einmal ein bißchen vor sich hin zu phantasieren?

Ich spiele gern damit, mir auszumalen, furchtsam, aber manchmal auch etwas schadenfroh, wie man wohl in hundert Jahren über uns denken wird. Ich meine nun, unsere Nachkommen werden es machen, wie wir es gemacht haben, und jeden von uns nur so viel gelten lassen, als er beigetragen hat, an der neuen Form des Lebens mitzuhelfen, die sie erben werden. Wenn es ihnen gelingt, wie schon Nietzsche geschwärmt hat, wieder eine regierende Kaste zu bilden, die rings das Dasein der Menschen aus ihrem Geiste zu gestalten weiß, dann werden sie sich dankbar erinnern, wen sie unter den Ahnen schon an ihrer Arbeit vorgefunden haben. Gegen die anderen aber unter uns, welchen es nicht gegeben ist für die Zukunft zu wirken oder doch zu wünschen, werden sie, muß ich fürchten, hart und ungerecht sein; denn als ein junges und frohes und tätiges Geschlecht, wie ich sie mir denke, das sich vermißt, die Welt umzuschaffen, werden sie von unserem geduldig

Digitized by Google

liebreichen „historischen“ Sinn nichts wissen wollen, sondern, darin dem Beispiele aller großen und starken Zeiten folgend, alles nur auf sich beziehen und nach sich richten. Wer aber ist unter uns, der es vertragen kann, so gemessen zu werden? Mir wird um manchen Kameraden bang und viele große Namen, die heute gelten, werden dann wohl bald zu den Germanisten entschwunden sein. Aber andere dafür, die man heut verkennt, weil sie nicht der Zeit zu dienen wissen, sondern abseits ihrer Sehnsucht folgen, wird die Zukunft aus der Ecke holen. Stelle ich mir nun diesen späten Triumphzug vor, wie er dann feierlich durchs Gewühl der dankbar erregten Enkel geleitet wird, so glaube ich immer voran das breite und bleiche und maskenstarre Gesicht des Frank Wedekind zu sehen; denn keiner ist unter uns, der sich nach einer Zeit der Freiheit und der Freude schmerzlicher und gieriger sehnt, darum verschmachtet er auch fast in der unseren und darum haßt er sie so, wie nur Propheten hassen.

Vor sein Buch „So ist das Leben“ hat er als Motto das Urteil eines Kritikers gesetzt, das von ihm sagt: „In der deutschen Literatur von heute gibt es nichts, was so gemein ist, wie die Kunst Frank Wedekinds.“ Es macht ihm offenbar Spaß und er rühmt sich noch, „gemein“ zu sein. Er ist es auch, wie die stillen Schwärmer Tolstojs, wie die weisen Vagabunden Gorkis „gemein“ sind, nämlich als ein Entlaufener aus unserer Kultur, der mit ihr nichts mehr zu tun haben will, weil er sie durchschaut hat. Er ist der letzte der großen Zerstörer, nun bleibt nichts mehr. Ringsherum ist unsere Kultur abgeklopft worden. Ist es wirklich groß, das Große? hat Ibsen gefragt. Und dann

Digitized by Google

wurde gefragt: Ist es wirklich schön, das Schöne, wirklich gut, das Gute? Und sogar: Ist es wirklich wahr, das Wahre? Und so sank eine Mauer nach der anderen um, kein Glaube war mehr, es war nur noch der Aberglaube an das Laster. Alles Licht verlosch, da schimmerte noch das Laster. Von seiner Romantik lebt eine ganze Literatur, und leise klingt bis zum scheuen Philister der Verdacht hinüber, daß es doch eigentlich wunderschön sein müßte, „unsittlich" zu sein, wenn es nur nicht leider verboten wäre. Nein, sagt da Wedekind und stößt auch diese Mauer ein, eure Gesellschaft ist so verderbt, daß es auch mit dem Laster nichts mehr ist; es hat keine „Poesie" mehr, als allenfalls für Knaben oder Greise, es ist nicht „romantisch", es ist banal und albern wie eine „Muritat". Heute nennt man ihn deswegen unmoralisch, vielleicht wird man aber bald einmal so paradox sein, in ihm die stärkste moralische Kraft unserer ganzen Literatur zu finden: denn er reißt dem Laster die schöne Maske ab. Es reizt uns ja doch eigentlich nur wie Elliden der fremde Mann: weil uns vor ihm graut. Ihm aber graut nicht mehr, er kennt es, ihn ekelt nur, il fastidito könnte er sich wie der Nolaner nennen, und indem er uns diesen grandiosen Ekel mitteilt, sind wir geheilt. Eine Roßkur wird man vielleicht sagen. Ja. Aber auch Savonarola war nicht sanft, das liegt schon einmal im Metier der Moralisten.

Das Gefühl Wedekinds ist, unsere ganze Kultur sei durch und durch „pervers", indem auch die Kräfte, die sie sonst vielleicht retten könnten, in ihr zur Karikatur werden müssen. Jede Kultur braucht ihre Leute mit der Zeit auf, aber dann sind an ihrem Rande immer andere da, die sich

Digitized by Google

frisch erhalten haben und aus welchen sie sich ersetzen kann. Giordano Bruno hat ein Stück geschrieben, das sich übrigens die Herren vom „Akademischen Verein für Kunst“ einmal ansehen sollten, ob sie es nicht wagen wollen: den Candelaio, den ihm die Pedanten noch immer nicht verzeihen können. Hier kommen lauter Gauner vor, aber es sind zugleich die Philosophen ihrer Zeit, die academici di nulla academia. Sie fühlen sich verstoßen und ausgesetzt, aber dies benützen sie, um sich über ihre Zeit hinaus in die Zukunft zu schwingen und diese vorzudenken, vorzuleben. Die Gesellschaft will von ihnen nichts wissen, gut, so wissen auch sie nichts von ihr, so sind sie frei, und diese Freiheit macht sie kühn. Sie betragen sich nicht sehr fein, aber wir empfinden, daß in dieser Luft allein der verruchte Geist gedeihen konnte, der dann so stark wurde, alles abzuschütteln und eine neue Menschheit aufzurichten. Nenne man sie Bohème oder wie man immer mag, aus ihnen hat sich doch die Welt verjüngt, wie man wohl auch denken mag, daß sich aus den Strolchen Gorkis vielleicht ihr Vaterland verjüngen wird. Wie ist es aber bei uns? Haben wir nicht auch Menschen, die sich ausgesetzt und verstoßen fühlen? Gibt es nicht auch da manches Talent, für das die Gesellschaft keinen Platz mehr hat und das sich darum seinen in der Zukunft sucht? Ja, sagt Wedekind, wir haben schon auch eine Bohème, nur ist sie verkümmert, wie ihr alle seid, sie hat keinen Stolz mehr, sie will nicht „draußen“ bleiben, sie stiehlt sich in die Gesellschaft hinein; die alte „Kreuzung von Philosoph und Pferdedieb“ — die Definition würde auch für die Helden des Candelaio gelten — ist nicht ausgestorben, aber sie ist jetzt ehrgeizig ge-

Digitized by Google

worden, sie will damit Karriere und Geschäfte machen. Das ist der lächerlich tragische Fall des „Marquis von Keith“: er fühlt sich als „Übermensch“, will das aber auch sogleich verwerten und gibt Aktien auf seine Übermenschheit aus, bis sie zusammenkracht.

Der Marquis ist der Sohn einer Zigeunerin und eines Dorfschulmeisters in Oberschlesien. Er schildert uns seinen Vater als „einen geistig sehr hochstehenden Menschen“, besonders in der Mathematik und den exakten Dingen. Er wächst als Gefährte eines jungen Grafen von Trautenau auf, rennt dann in die Welt, treibt sich „halsbrecherisch“ herum, brennt mit einem kleinen guten Mädchen, fast noch einem Kinde, aus Bückeburg nach Amerika durch, hat manches Abenteuer zu bestehen, soll einmal, wenn wir ihm glauben dürfen, auf Cuba mit zwölf Komplizen erschossen werden, hilft sich aber immer wieder davon: er ist nicht umzubringen. Fragen wir um das Motiv, das ihn eigentlich treibt, so hören wir ihn selbst über sich sagen: „Meine Begabung beschränkt sich auf die leidige Tatsache, daß ich in der bürgerlichen Atmosphäre nicht atmen kann.“ Er irrt aber, wenn er glaubt, darin besonders zu sein: es geht anderen auch so, nämlich allen Künstlern, deren Wesen es ja ist, sich in der äußeren wirklichen Welt, die sie umgibt, so beklommen und bedrängt zu fühlen, daß sie sie, um nicht daran zu ersticken, durch das Bild ihrer inneren imaginären überwinden müssen. Sein Irrtum ist nun, daß er sich falsch interpretiert: er legt seine Beklemmung in der „bürgerlichen Atmosphäre“ aus, als sei sie ein Zeichen, daß er berufen ist, in eine höhere Klasse zu gelangen; und das Phantom, das sich dem Künstler in den erhabenen

Digitized by Google

Stunden der Visionen gewährt, will er in der Wirklichkeit erjagen. Da er nun von der Welt fordert, was der Künstler nur aus sich selbst haben kann, die Befriedigung seiner unsteten Phantasie, die nicht zu heilen ist, weil sie niemals natürlich, nämlich durch ein Werk, entladen wird, wird er unersättlich und rennt „Tag und Nacht wie ein ausgehungerter Wolf hinter dem Glücke her". Immer schwebt es vor ihm, immer glaubt er es schon zu greifen und bevor er entsagt, wie seine arme Molly fleht, und sich bescheidet und nach Bückeburg geht, „lieber suche ich Zigarrenstummel in den Cafés zusammen!" Leben, nur leben, endlich ein Mal, ein einziges Mal sich ausleben dürfen, das quält ihn: „Wenn ich stürbe, ohne gelebt zu haben, würde ich als Geist umgehen . . . Ich bin als Krüppel zur Welt gekommen. So wenig wie ich mich deshalb zum Sklaven verdammt fühle, so wenig wird mich der Zufall, daß ich als Bettler geboren bin, je daran hindern, den allerergiebigsten Lebensgenuß als mein rechtmäßiges Erbe zu betrachten." Worauf die törichte Molly, die doch eigentlich viel klüger ist, weil sie von keiner Phantasie geplagt wird, das tiefe Wort sagt, das sein ganzes Wesen enthält: „Betrachten dürfen wirst du ihn, so lange du lebst." Das ist, wie man es früher genannt haben würde: die tragische Schuld seiner Natur. Zum „Betrachten", zur Anschauung bestimmt, wie es die Künstler sind, glaubt er, durch Genußsucht betrogen, ein Mann der Tat zu sein, der nur, weil er niedrig geboren ist, weil er hinkt und diese roten, groben „Plebejerhände" hat, gezwungen sei, es als Hochstapler zu versuchen. Er ist aber eigentlich unschuldig wie ein Kind, er hat nur den Größenwahn, ein

Digitized by Google

Betrüger zu ſein, es gelingt ihm nie, er bleibt ein armer Phantaſt, und die verzagte Molly hat wieder recht, wenn ſie dem großen Faiſeur, dem ſchon alle Leute mißtrauen, treuherzig ſagt: „Wir beide ſind eben nun einmal zu einfältig für die große Welt.“ Er iſt es wirklich; das „Ungeheuer von Gewiſſenloſigkeit“, das der blinde Idealiſt Scholz in ihm ſieht, weiß nicht einmal die Münchener Spießer zu täuſchen, er wendet die dümmſten Mittel an, und indem er die ganze Welt auszubeuten glaubt, wird er es ſelbſt von allen Seiten, weil er im Realen ratlos iſt. Er hat gar keinen Sinn für die Mittel, er ſieht immer nur das Ziel, das er ſich, der echte Phantaſt, wunderbar auszuſchmücken liebt. „Ich habe ein wechſelvolles Leben hinter mir, ſagt er einmal, aber jetzt denke ich doch ernſtlich daran, mir ein Haus zu bauen; ein Haus mit möglichſt hohen Gemächern, mit Park und Freitreppe. Die Bettler dürfen auch nicht fehlen, die die Auffahrt garnieren.“ So berauſcht er ſich ewig an Träumen, und wie vermeſſen er ſich gebärden mag, er bleibt ein armer Dichter, der verderben muß, weil er ſich verraten und ſtatt ſeinem inneren Leben ſtill zu dienen, ans äußere weggeworfen hat.

Um dieſe Figur iſt nun mehr Geiſt aufgeſchüttet, als unſere berühmten Autoren in zehn Jahren aufzubringen haben. Man bewundert immer die Franzoſen. Hier iſt ein Deutſcher, der ſich an Kenntnis der Welt und bitterer Erfahrung im Menſchlichen mit La Rochefoucauld meſſen kann. „Der Menſch wird abgerichtet,“ ſagt er einmal, „oder er wird hingerichtet . . . Unglück kann jeder Eſel haben; die Kunſt iſt die, daß man es richtig auszubeuten verſteht . . . Um unſterblich werden zu wollen, muß man

Digitized by Google

ſchon außergewöhnlich lebensluſtig ſein . . . Ich habe ſeit einiger Zeit vor lauter Lebensluſt manchmal Selbſtmordgedanken . . . Mit Feuerwerk blendet man keinen Hund, aber der vernünftigſte Menſch fühlt ſich beleidigt, wenn man ihm keines vormacht . . . Sünde iſt eine pathetiſche Bezeichnung für ſchlechte Geſchäfte, gute Geſchäfte laſſen ſich nur innerhalb der beſtehenden Geſellſchaftsordnung ſchließen . . . Und nun übermittle ich ihnen den Stein der Weiſen: das glänzendſte Geſchäft in dieſer Welt iſt die Moral." Und ſo praſſelt und knattert es durch das ganze Stück fort. Jetzt höre ich aber ſagen, es ſei doch ſchade, wenn ein Dichter ſoviel Geiſt verſchwendet, um die Menſchen nur zu quälen und ihnen das Leben zu verleiden, während es doch das heilige Amt der Poeſie ſei, ſie zu beſchwichtigen, zu tröſten und zu verſöhnen. So wird nämlich, wie vor zehn Jahren gegen Ibſen, der auch ſo „peinlich" war, heute gegen Wedekind gejammert und geklagt. Man zieht ja jetzt wieder der comedie rosse die comedie rose vor. Ich bin jedoch dieſer Meinung nicht, weil „mir bei meinen wenigen Erfahrungen klar geworden iſt, daß man den Leuten, im ganzen genommen, durch die Poeſie nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir deucht, wo das eine nicht zu erreichen iſt, da muß man das andere einſchlagen. Man muß ſie inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, ſie in Unruhe und Erſtaunen ſetzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Geſpenſt, muß die Poeſie ihnen gegenüberſtehen. Dadurch allein lernen ſie an die Exiſtenz einer Poeſie glauben und bekommen Reſpekt vor dem Poeten." Dies iſt aber nicht von mir, ſondern von Schiller, auf den

Digitized by Google

sich unsere Pedanten weniger berufen würden, hätten sie ihn gelesen.

* * *

Beim Theater kommt es immer anders: Wedekinds verrufener „Marquis von Keith", von dem ich ja neulich schon im Feuilleton gesprochen habe, derselbe, der in München und in Berlin mit solcher Wut verhöhnt worden ist, hat gestern hier einen starken, unbestrittenen, von Akt zu Akt immer heftigeren, zuletzt brausenden und tosenden Erfolg gehabt. Armer Wedekind, neulich in Berlin mit dem „Erdgeist", jetzt ebenso hier — plötzlich wirst du gar am Ende noch ein „beliebter Autor" sein, Sänger der „Brigitte B."! Hier hat er es übrigens Jarno zu verdanken, dem Regisseur und dem Schauspieler. Ich denke mir allerdings den Marquis eigentlich heller, geschmeidiger, leichter, gläubiger an seinen Stern, unschuldiger in seiner Laune; doch das hätte wohl nur Mitterwurzer gekonnt. Wie aber Jarno seine starke Vitalität und die Energie seiner Begierden trifft und wie er gar den letzten Akt spielt, wie da der Freche, Zynische plötzlich vor dem Schicksal stutzt, unsicher wird, zaudert, sich jedoch noch einmal zusammennimmt, gewaltsam wieder aufrafft, es noch einmal trotzig versuchen will, aber dann von innen heraus gleichsam aufgebrochen und zersprengt wird und nun ein ganzes Heer von Dämonen herausstürzt, Reue, Schmerz und gemeine Todesangst, bis er endlich einem ertappten, schlotternden Diebe gleicht, der vor Erschöpfung nur noch irre lallt, dies hat mit einer Wucht gewirkt, der niemand wider-

Digitized by Google

ſtand. Er mußte denn auch an die dreißigmal, ſtürmiſch herausgejohlt, erſcheinen. Verblüfft hat mich auch Fräulein Krenn, die die heikle Rolle der Gräfin mit einer wunderbaren Anmut gab. Hier iſt eine junge Odilon, ja vielleicht noch mehr, da bisweilen eine unbezähmte Leidenſchaft aus ihren böſen Augen blitzt, die vielleicht bis ins Tragiſche reicht.

Crainquebille.

(Schauſpiel in drei Bildern von Anatole France, deutſch von Theodor Wolff. Zum erſten Mal aufgeführt im Theater in der Joſefſtadt am 24. November 1903.)

Anatole France auf der Bühne! France, der ſtille, feine, ſkeptiſche, der lächelnd weiß, que sur toutes choses il y a beaucoup de verités, sans qu'une seule de ces verités soit la verité, auf der Bühne, die das Laute und das Grobe verlangt, große Worte und feſte Züge und irgend eine Wahrheit, welche es auch immer ſei, aber flatternd aufgerollt und mit Leidenſchaft geſchwungen. Er ſpöttelt gern ein bißchen über ſein Metier, weil er (lange vor Mauthners „Sprachkritik") den Worten nicht traut. Parler, écrire, quelle pitié, ſagt er einmal, qu'est ce qu'il en fait, le lecteur, de ma page d'écriture? Une suite de faux-sens, de contre-sens et de non-sens. Lire, entendre, c'est traduire. (Im Lys rouge, und ganz ähnlich einmal im Vorwort zu den Opinions de Mr. Jérôme Coignard, wo er davon ſpricht, daß es wahrſcheinlich in der Ilias und in der Göttlichen Komödie keinen einzigen Vers gibt, den wir heute ſo verſtehen würden,

Digitized by Google

wie er damals gemeint war). Und nun tritt er vor die dreiſte, geſchwätzige, zerſtreute Menge im Theater hin. Und es gelingt. Aber er iſt ja überhaupt der Mann der Kontraſte. Griechiſch geſinnt, ein guter Heide, kann er ſich doch einer ſeltſamen Neigung für Mönche, Büßerinnen, Heilige nicht erwehren. Faſt wie er ſeinen Sylveſtre Bonard geſchildert hat: ein vieux savant célibataire, très intelligent, très réfléchi, très ironique et très doux, ſehr meditativ, gelehrt, den Verſuchungen der Welt entrückt, ſogar mit einem leiſen pedantiſchen Zug, zeigt er ſich doch in der Schilderung wilder Sünden verdächtig erfahren. Aller Kulturen voll, künſtlich wie ein Alexandriner, ein bißchen müde von ſo viel Weisheit und ſo viel Schönheit, die er aus allen Bechern geſchlürft, liebt er die Bettler, Zigeuner, Vaganten, ganz einfache, faſt tieriſche, von der Luft der Landſtraßen berauſchte Menſchen. In der Rede gelaſſen, an der hellen Art des achtzehnten Jahrhunderts gebildet, durchaus klaſſiſch, ſchweift er doch zuweilen ſo ſonderbar ab, daß man unwillkürlich an Jean Paul oder Dickens erinnert wird. Ein Zweifler (J'ai demandé mon chemin à tous ceux qui, prêtres, savants, sorciers ou philosophes, prétendent savoir la géographie de l'inconnu. Nul n'a pu m'indiquer exactement la bonne voie), der zuletzt am Zweifel ſogar zweifelt (J'ai eu peur de ces deux mots d'une stérilité formidable: je doute), dem alles, alles dans ce rêve d'une heure qui est la vie nur Schein und Wahn iſt, der die einſame Freude der Entſagung liebt (joie triste . . . . et cela est plus qu'une joie joyeuse) und gelernt hat, in allen Wechſeln des Schickſals l'attitude d'un promeneur paisible zu be-

Digitized by Google

wahren, ein ironischer Zuschauer der Menschen und des Lebens, selbst wie sein Abbé Jerome Coignard une sorte de mélange merveilleux d'Epicure et de saint François d'Assise, hat er sich dennoch, als die Stunde kam, mitten ins Gewühl gestellt und tapfer mitgekämpft. Es muß in seinem Wesen doch noch irgend etwas sein, das seinen Werken fehlt. Man wundert sich auch, wenn man sein Bild sieht. Sein Gesicht hat einen Zug von männlicher Entschlossenheit, von Kraft, von Härte, einen soldatischen, streitbaren, unerbittlichen Zug, den man nach seinen Schriften nicht erwartet. Jeder Mensch, der überhaupt etwas ist, ist doch immer noch mehr, als er weiß und glaubt. In unseren Büchern zeigen wir nur, was uns an uns selbst gefällt. Es ist nicht immer das Beste.

Crainquebille war zuerst eine kleine Geschichte. Dann wurde daraus ein kleines Stück. Jene enthält den Anatole France, den wir kennen. Dieses überrascht uns, wie sein Bild, durch eine Energie, die wir ihm nicht zutrauen konnten. Es zeigt sich nicht bloß, daß auch einmal ein Philosoph le don du théâtre haben kann. Es zeigt sich jetzt auch erst, wie leidenschaftlich doch insgeheim alle seine Ironie ist.

Jeremias Crainquebille, ein Gemüsehändler, der tagaus, tagein seinen Wagen mit Kohl, Rüben und Salat durch die Straßen von Paris schiebt, ein ruhiger, stiller, gutmütiger Mensch, schon an die Sechzig, nicht sehr gescheit, kommt eines Tages durch die Straße von Montmartre, da tritt Frau Bayard, die Schusterin, aus ihrem Laden, um einzukaufen. Sie sucht, sie feilscht, der Schutzmann Nummer vierundsechzig geht vorbei und sagt: Allons,

Digitized by Google

circulez! Die Schuſterin bietet vierzehn Sous, aber ſie hat kein Geld bei ſich, ſie muß es aus dem Laden holen. Der Schutzmann Nummer vierundſechzig kommt wieder: Allons, circulez! „Ich warte nur auf mein Geld," ſagt Crainquebille. Darauf der Schutzmann, ſchon gereizt: „Habe ich Ihnen etwa geſagt, Sie ſollen auf Ihr Geld warten? Weiterfahren ſollen Sie, verſtanden?" Und ſo, da die Schuſterin im Laden eine Kunde zu bedienen hat, auch noch ein drittes Mal: Allons, circulez! Jetzt wird Crainquebille ärgerlich: „Zum Kuckuck, wenn ich Ihnen ſchon ſage, daß ich auf mein Geld warte!" Inzwiſchen füllt ſich die Straße, der Karren des guten Alten ſtört in der Tat den Verkehr, man ſtößt, man drängt, man ſchreit, die einen gegen den Alten, die anderen gegen den Schutzmann, dieſer wird heftig, Crainquebille auch, man verſteht ſein eigenes Wort nicht mehr und plötzlich faßt der Schutzmann den Alten an: „So, Sie haben ‚Verfluchter Polyp' geſagt? Es iſt gut, folgen Sie mir." Crainquebille iſt ſtarr. Es iſt ihm gar nicht eingefallen. „Ich hätte ‚Verfluchter Polyp' geſagt? Ich? Mein Gott, mein Gott!" Aber der Schutzmann läßt ihn nicht mehr aus. Ein alter Herr aus der Menge, Dr. Matthieu, Oberarzt, Offizier der Ehrenlegion, ſucht ihn umſonſt zu begütigen: „Sie irren ſich, der Mann hat Sie nicht beleidigt." Das wird ſich alles zeigen. Zunächſt muß er mit, vor Gericht.

Vor Gericht. Unter den Zuſchauern ein paar Leute aus dem Quartier, neugierig, wie das ausgehen wird. Aber die Richter ſind gar nicht neugierig. Der Advokat auch nicht. Der Fall iſt ganz unintereſſant. Derlei hat man täglich. Und nichts dabei zu holen. Alſo nur ge-

Digitized by Google

ſchwind. Schade um die Zeit. Vorwärts. Was hat der Angeklagte zu ſagen? Ja, mein Gott, bei dem guten Alten geht das nicht ſo raſch. Er muß ſich erſt erholen. Er kennt ſich noch gar nicht aus. Er wundert ſich, daß die Herren ſo freundlich und ſo höflich mit ihm ſind. Gar nicht barſch, wie er immer gedacht hat, daß man Verbrecher behandelt. Wenn ſie nur etwas langſamer ſprechen würden! Sie ſprechen ja gewiß ſehr ſchön. Aber ein bißchen zu ſchnell. Für ihn wenigſtens. Er kann gar nicht mit, er verſteht gar nicht recht, was gefragt wird. Und immer heißt es gleich: Weiter, nur ſchnell! Ja, das geht doch nicht ſo. Er müßte den Herren doch erſt erzählen, wie er jeden Tag ſchon in der Früh um fünf Uhr in den Hallen iſt und dann durch die Straßen zieht, damit ſie ſehen, daß er kein ſchlechter Menſch iſt, ſondern ein ehrlicher Arbeiter, zufrieden, ſich das bißchen Brot zu verdienen. Aber ſie haben keine Zeit. Sie rufen den Schutzmann vor. Dieſer beſchwört, daß der Angeklagte „Verfluchter Polyp“ geſagt hat. Die Schuſterin weiß gar nichts, ſie ſieht den Verbrecher nicht einmal mehr an. Der Doktor Matthieu beſchwört, daß ſich der Schutzmann verhört hat: der Mann hat ihn nicht beleidigt. Der Advokat erhebt ſich. Er wird kurz ſein. Auch ihn intereſſiert der Fall nicht. Das hat man jeden Tag. Er beginnt mit einem Lob der Polizei — dieſer beſcheidenen Diener des Geſetzes, die bei einem kläglichen Gehalt den größten Ermüdungen und fortwährenden Gefahren ausgeſetzt ſind und täglich ihren Heldenmut beweiſen müſſen: „Es ſind meiſt alte Soldaten, die Soldaten geblieben ſind — Soldat, das ſagt alles!“ Er weiß, daß das immer wirkt; es iſt

Digitized by Google

patriotiſch. Die Richter nicken befriedigt. Er will alſo den Schutzmann Nummer vierundſechzig keineswegs einer böſen Abſicht zeihen, aber es gibt — Gehörshalluzinationen. Er beruft ſich auf die Wiſſenſchaft. Er zeigt, wie beleſen er iſt. Die Richter verlieren ſchon faſt die Geduld. Er eilt zum Schluſſe. „Und ſelbſt wenn Crainquebille „Verfluchter Polyp“ geſagt hätte, ſo iſt es noch die Frage, ob dies Wort in ſeinem Munde eine Beleidigung, alſo ein Vergehen iſt. Crainquebille iſt das uneheliche Kind einer herumziehenden Händlerin, die eine notoriſche Trinkerin war, er iſt alſo als Alkoholiker geboren. Sehen Sie ſich den Mann an und urteilen Sie ſelbſt, was ſechzig Jahre des Elends aus ihm gemacht haben. Meine Herren, Sie müſſen zugeben, daß man ihn nicht verantwortlich machen kann.“ Die Richter ziehen ſich zurück. Crainquebille dankt dem Anwalt; er hat zwar das meiſte nicht verſtanden, aber es iſt ſehr ſchön geweſen. Die Zuſchauer ſind überzeugt, daß er freigeſprochen werden muß. Nur ein junger Advokat, der auch zugehört hat, iſt es nicht. Er kennt das beſſer. Er weiß, wie die Richter denken. Ein Menſch kann ſich täuſchen. Peter und Paul können irren. Descartes und Gaſſendi, Leibnitz und Newton, Bichat und Claude Bernard, die alle haben irren können. Wir alle irren, und zwar ſehr häufig. Die Möglichkeit zu irren iſt ſehr groß und mannigfaltig. Die Wahrnehmung unſerer Sinne und das Urteil unſeres Verſtandes ſind oft nichts weiter als bloße Einbildungen und die Urſache von Ungewißheit und Zweifel. Man darf ſich nicht auf das Zeugnis eines Menſchen verlaſſen. Testis unus — testis nullus. Aber auf eine Zahl kann man

Digitized by Google

ſich verlaſſen. Aber der Schutzmann Nummer vierundſechzig — wenn man von ſeiner Perſon als Menſch abſieht — täuſcht ſich nicht. Wohin kämen wir ohne unſere Polizei? . . . Der kleine Advokat hat recht: Die Richter kommen zurück, Crainquebille iſt ſchuldig, vierzehn Tage Gefängnis und fünfzig Francs Geldſtrafe. Er wird abgeführt, nur raſch, denn ſchon beginnt der nächſte Fall, und ſo geht es hier immer weiter.

Der Vorhang fällt und während auf der Bühne verwandelt wird, beſinnen wir uns ein wenig. Sehr wahr, ſehr fein, ſehr klug; und mit einer merkwürdigen ſparſamen Kraft vorgebracht, die erſt keine Umſtände zu machen braucht. Aber ſchließlich: nicht ſehr neu. Tolſtoi, grimmig anklagend, Brieux, kalt und gelaſſen, und der göttliche Courteline, zyniſch höhnend, haben uns dasſelbe geſagt. Unſer Gefühl läßt nicht mehr zu, daß ſich irgend ein Menſch zum Richter über die anderen aufwirft. Und eigentlich ſteht das ja auch ſchon in „Maß für Maß“. Nur ſagt es France auf ſeine Art. Pour le savant, il n'y a pas véritablement de monstres, meint er einmal im „Abbé Coignard“. Darum ſind es für ihn auch die Richter nicht. Sie ſind nur auch Menſchen wie wir, Menſchen, die keine Zeit haben, die leicht ungeduldig werden und denen ihr Geſchäft ſchon recht langweilig iſt. Gott, die Routine! Das iſt nun einmal nicht anders. Ein Schauſpieler, der immer dieſelbe Rolle ſpielt, ſpielt ſie auch zuletzt ſchlecht. Sie freut ihn nicht mehr. Und das iſt das einzige, was man dieſen Richtern vorwerfen kann. Es freut ſie nicht mehr. Und es iſt ihnen auch nicht mehr ſo wichtig. Seien wir ehrlich: wer will es ihnen verdenken? Es

Digitized by Google

gibt so viel Unglück auf der Welt, das sich nun einmal nicht ändern läßt, und so viel Ungerechtigkeit in der Natur überall, daß es daneben wirklich wenig zu bedeuten hat, ob der gute Crainquebille vierzehn Tage brummen muß. Der Richter, der in tieferes menschliches Leid geblickt hat, kann das nicht tragisch nehmen. Und, denken wir, wenn Crainquebille vernünftig ist, macht er es dem Richter nach, regt sich nicht erst auf und kehrt in vierzehn Tagen an sein Geschäft zurück.

Da setzt der dritte Akt ein. Crainquebille ist vernünftig. Er regt sich nicht auf, er hadert nicht mit Gott und den Menschen. Er weiß zwar noch immer nicht recht, warum er eigentlich sitzen muß, aber die Herren Richter haben ihm doch sehr imponiert, weil sie so freundlich und höflich gewesen sind, auch gefällt es ihm in der Zelle ganz gut, die so blank ist, daß man vom Boden essen könnte, und so ergibt er sich willig in die Gesetze der Republik, nur etwas besorgt, was denn aus seinem Karren geworden sein mag, und ob die Schusterin nicht vergessen wird, ihm die vierzehn Sous zu bezahlen. Und nachdem er entlassen ist, schiebt er wieder seinen Karren durch die Straße von Montmartre vor sich her und ruft: Kohl, Rüben, Salat! Er macht es den Richtern nach und nimmt die Sache nicht tragisch. Aber die Menschen! Die sind nicht so wie die Richter. Für die ist das ein ernster Fall. Die können von einem Manne, der vierzehn Tage gesessen ist, kein Gemüse mehr kaufen. Die wollen von ihm nichts mehr wissen. Die Schusterin kennt ihn nicht mehr und erinnert sich an seine vierzehn Sous nicht mehr, man wendet sich von ihm ab, die kleine Dirne sogar, die sonst gern mit ihm an der

Digitized by Google

Ecke geplaudert hat, verachtet ihn jetzt. Zuerst kann er das alles gar nicht verstehen. Was haben sie nur alle? Dann frißt es an ihm und erbittert ihn und er wird zänkisch und fängt, um sich zu betäuben, zu trinken an und verludert sich und kommt herab. Und dann wird es Winter. Er verdient nichts mehr. Jetzt hat er schon einen ganzen Tag gehungert. Und er fühlt: mit ihm ist es aus. Und ihn friert. Und er erinnert sich, wie gut es ihm eigentlich in der Zelle gegangen ist. Und da fällt ihm plötzlich ein: das kann ich doch wieder haben, ich kenne ja jetzt den Kniff! Und er geht, bis er einen Schutzmann erblickt, tritt auf ihn zu und sagt: „Verfluchter Polyp!“ Der Schutzmann bleibt stumm und rührt sich nicht. Crainquebille wiederholt: „Verfluchter Polyp — das gilt Ihnen!“ Da sagt der: „Das müssen Sie nicht sagen, . . . wahr und gewiß, daß müssen Sie nicht sagen. Wenn man so alt ist wie Sie, sollte man vernünftiger sein. Gehen Sie Ihrer Wege.“ Crainquebille fragt: „Warum arretieren Sie mich nicht?“ Aber der Schutzmann schüttelt den Kopf: „Wenn wir all die Krakeler einstecken wollten, die sagen, was sie nicht sagen dürfen, dann hätten wir viel zu tun! . . . Und was hätte das wohl für einen Zweck?“ Da schämt sich Crainquebille und versichert: „Es war auch nicht für Sie, daß ich ‚Verfluchter Polyp‘ gesagt habe, und auch für keinen andern — es war nur so eine Idee.“ Aber der andere erwidert: „Das ist ganz einerlei, warum Sie es gesagt haben, aber das muß man nicht sagen, denn wenn ein Mensch seine Pflicht tut und viele Strapazen ausstehen muß, so soll man ihn nicht durch müßige Worte beleidigen. Ich wiederhole Ihnen noch einmal, gehen Sie

Digitized by Google

Ihrer Wege.“*) Und Crainquebille ſenkt den Kopf und wankt langſam durch den Regen in die dunkle Nacht hinein. „Si l'on se mêle à conduire les hommes,“ hat France einmal geſagt, „il ne faut pas perdre de vue qu'ils sont de mauvais singes: à cette condition seulement on est un politique humain et bienveillant.“

Jarno iſt als Crainquebille vortrefflich. Er ſagt dieſe ruhigen Worte ſcheinbar ganz arglos her und wirkt gerade dadurch ergreifend. Beſonders vor Gericht, wenn er nur immer vom einen zum anderen blickt und eigentlich den ganzen Akt bloß mit den Augen ſpielt. Im dritten Akt hätte ich mir vielleicht doch einmal einen grelleren Ton der Verzweiflung gewünſcht, etwas aus dem letzten Akt ſeines Keith. Aber wie er dann mit einer unendlich ſcheuen und elenden Gebärde den Schutzmann um Verzeihung fleht und endlich wortlos, ratlos, hoffnungslos hinausirrt, das iſt wieder ganz wunderbar. Auch ſonſt wird das Stück — von den Damen Pohl-Meiſer, Palme und Clemens, den Herren Strasni, Claar, Bachmann, Groß, Czagell, Schmidl und Mahr — bis in die kleinſte Rolle herab durchaus glänzend geſpielt und iſt ein Muſter klug nachfühlender und mitſchaffender Regie.

*) Ich habe nach der deutſchen Überſetzung der Novelle, von Gertrud Savitſch, zitiert, die im Septemberheft der „Neuen Deutſchen Rundſchau“ erſchienen iſt.

Digitized by Google

Einakter.

(„Angele", Komödie von Otto Erich Hartleben. — „Karrnerleut" von Karl Schönherr. — „Der Dieb" von Octave Mirbeau. — Zum ersten Mal aufgeführt am 30. September 1904.)

Als im zweiten Jahre der Berliner freien Bühne Hartlebens „Angele" erschien, gab es einen großen Skandal. Fast wie zuvor bei Hauptmanns „Schnaps- und Zangenstück". Man zeterte sittlich: Wie unmoralisch! Und jetzt, da wir das Stück nach vierzehn Jahren wiedersehen, wundern wir uns fast, wie moralisch es ist. Es hat in der Tat den zornigen Ton beleidigter Tugend, es schreit vor Sittlichkeit, es kann sich gar nicht fassen, daß die Welt so schlecht ist. Und unwillkürlich fragen wir ganz erstaunt. Ja, warum denn, was ist denn geschehen? Ein kleines Berliner Mädchen, wie diese nun einmal sind, vergnügt einen Referendar, bandelt wohl gelegentlich auch daneben, und da der alte Herr, den der Referendar für seinen Vater hält und der es vor dem Gesetze auch ist, und ein kindischer Kandidat der Theologie sich in sie vernarren, möchte sie den einen oder den anderen ehelich einfangen, was ihr der Autor, schadenfroh wie Moralisten immer sind, durch einen Zufall vereitelt. Und donnernd setzt er als Motto hin: Verachte das Weib! Deshalb? Wir sehen gar keinen Grund. Weil ein junges Ding, wild aufgewachsen, arm, unbesonnen, hilflos, der großen Stadt ausgesetzt, lieber genießen als arbeiten will, einmal der Gier eines Mannes erlegen bald auch an andere gerät, Liebe und Laster nicht tragischer nimmt, als sie es überall sieht, so liederlich wird, wie die Männer sie machen, und sich endlich, da ihr doch manchmal vor dem Alter bangen mag, gern bürgerlich versorgen

Digitized by Google

möchte, um dann wahrſcheinlich eine ſo brave Frau zu werden, als ihr Referendar, bis er nur erſt Aſſeſſor geworden iſt, den braven Mann machen wird? Iſt das ſo ſchrecklich? Die Männer nützen ſie für ihre Lüſte aus; iſt es ſo ſchlimm, wenn nun auch ſie die Lüſte der Männer auszunützen verſucht? Und deshalb gleich: Verachte das Weib? Wenn es dafür kein ſtärkeres Argument gibt! Wir fühlen hier viel weniger das Weib als die Geſellſchaft verächtlich, in der es ſich ſchänden muß. Aber daran merkt man die Tugend des Autors und merkt, daß er aus einer ſtillen kleinen Stadt kommt, ängſtlich erzogen und vor dem Leben verwahrt. Man wird unſeren Ton von 1880 bis 1890 nie verſtehen, wenn man nicht weiß, daß wir alle aus kleinen Städten waren, als Kinder in hellen ſtillen Stuben mit weißen Gardinen ſorgſam behütet, in eine künſtliche Welt von Treu und Redlichkeit verhüllt. Nun aber aus dieſem geiſtigen Biedermeierſtil plötzlich ins Leben ausgeſtoßen, ſchrieen wir entſetzt auf. Seitdem ſind wir älter und ſind ſtädtiſcher geworden. Was wir damals erſt pathetiſch, dann höhniſch ingrimmig angeklagt, nehmen wir jetzt mit einer Geduld hin, die weniger philoſophiſch als praktiſch iſt. Wir werden es nicht ändern; es ſcheint, daß wir den Glauben an uns verloren haben. Insgeheim ſchämen wir uns wohl noch ein bißchen, aber wir regen uns öffentlich nicht mehr auf, ſondern es genügt uns, zu wiſſen, daß es in der Welt, wie ſie nun einmal vorläufig iſt, niemals anſtändig zugeht. Wenigſtens gewiß nicht unter den anſtändigen Leuten. Bei den anderen vielleicht eher.

Bei den anderen vielleicht eher. Die unanſtändigen

Digitized by Google

Leute sind anständiger. Das ist das Thema Schönherrs in den „Karrnerleuten“, Mirbeaus im „Dieb“. Auch nicht ganz neu, es hat immer eine „Räuberromantik“ gegeben. Und Giordano Bruno hat ein Stück geschrieben, den „Candelaio“, den ihm die Pedanten niemals verzeihen: da kommen lauter Gauner vor, aber es sind zugleich die Philosophen ihrer Zeit, die academici di nulla academia; ausgestoßen und verachtet, fühlen sie sich an kein Vorurteil der Sitte gebunden und benützen dies, um sich über ihre Zeit hinaus in eine hellere Zukunft zu schwingen, die vorzudenken, vorzuleben ihr Stolz ist. So verwegen geht Schönherr nicht los. Auch ruft er nicht unseren Hohn, sondern das Mitleid an. Der Vintschgauer ist ein Vagant, der mit seinem Weib und den zwei Buben herumzieht, Erdäpfel stiehlt, auch einmal wildert, nichts verschmäht, was sich irgendwo mitnehmen läßt, und einen besonderen Spaß hat, die Gendarmen zu foppen, die ihn niemals erwischen. Diebe!, sagen der Bauer und der Bürger; und bekreuzigen sich. Ja, sagt Schönherr, aber man ist nicht bloß ein Dieb, damit ist der Mensch noch nicht erledigt, er kann auch in diesem Berufe sehr menschlich sein. Und er zeigt, wie väterlich der Strolch mit seinen Kindern scherzt, und wie das kleinere, Füchsel genannt (die Figur erinnert in ihrer Stimmung ein bißchen an „Poil de carotte“ des Jules Renard, dessen man sich aus dem Burgtheater entsinnt) sich in seinem verschmitzten Köpfchen einen ganz eigenen Ehrbegriff zurechtmacht, der so starr wie nur irgend ein ritterlicher ist. Aus Hunger verrät es den Vater an den Gendarmen, der es mit einem Stück Brot lockt, und schämt sich dann so, daß es in den Bach

Digitized by Google

ſpringt, um lieber zu ſterben, als dies Gefühl zu ertragen. Dieſe Szene iſt mit aller dramatiſchen Wucht und Kraft geführt, die wir an Schönherr immer wieder bewundern, nur leiſe beſorgt, daß er ſich mit ihr nicht zu begnügen ſcheint, und eine Neigung, ins Theatraliſche zu geraten, nicht verwinden mag.

Mirbeau faßt dasſelbe Thema ſatiriſch an. Mirbeau iſt ein violent, wie die Franzoſen einen nennen, dem es nicht genügt, durch die Wand zu rennen, ſondern der darauf verſeſſen iſt, es juſt mit ſeinem eigenen Kopfe zu tun. Aber dann iſt er auch (Goncourt hat dies einmal im „Journal" ſehr amüſant geſchildert) ein potinier: einer, der eine Freude hat, das Leben in lauter famoſe kleine Geſchichten und Anekdoten aufzulöſen. In tyrannos, aber nicht ohne ihnen, während er den Dolch in ſie ſtößt, noch ein hübſches Wort und einen verbindlichen Scherz zu ſagen, über den ſie ſelbſt lachen müſſen. Mit den Jahren wird jener in ihm immer ſchwächer, dieſer immer ſtärker, was auch einträglicher iſt, und ſo hat er ſich allmählich in den Anarchiſten am Kamin verwandelt, der in geſicherter Stellung mit Bomben wie ein Jongleur hantiert. Er ſagt den reichen Leuten, daß ſie ärger als die Diebe ſind, ſagt es aber ſo, daß ſie ſich darüber noch rieſig freuen. Was ja vielleicht heute die einzige Art iſt, frei zu ſein, ohne eingeſperrt zu werden.

Der Vorhang geht auf, ein finſteres Zimmer, wir hören das Fenſter klirren und es ſteigt, von ſeinem Lakaien gefolgt, ein ſehr eleganter Herr, in einem Pelz, im Frack, mit weißer Krawatte, ein, der nun auszuplündern beginnt. Wir erfahren, daß es ſchon gegen fünf Uhr früh iſt; er

Digitized by Google

hat sich im Klub verspätet, weil er ein leidenschaftlicher Spieler ist. Der Lakai beklagt dies: der Herr hätte sich sonst schon längst vom Geschäfte zurückziehen können, um von seinen Renten zu leben, draußen auf dem Lande irgendwo, und ein kleines Häuschen zu haben, mit einem kleinen Garten, und Kirchenrat oder Gemeindevorsteher zu werden! Aber der Herr, immer weiter die Laden leerend, lehnt dies ab: Dazu bin ich noch zu jung, ich muß arbeiten, ich kann nicht untätig sein! Und während sie arbeiten, stößt er an eine Vase, diese fällt und zerbricht, ein Krach, nebenan erwacht der Schläfer, dem die Wohnung gehört, und stürzt herein. Die beiden begrüßen sich höflich, denn der Dieb hat immer das Prinzip: Soyons corrects et restons gentlemen! Und während nach der Polizei um den Kommissär geschickt wird, plauschen sie gemütlich zusammen. Jener stellt sich vor: „Ich bin ein Einbrecher, ein Dieb. Aber ich habe diesen Beruf nicht gewählt, ohne vorher reiflich überlegt und erkannt zu haben, daß in den verwirrten Zeiten, in welchen wir leben, er noch der freieste, der anständigste, der ehrlichste ist. Der Diebstahl, mein Herr — und ich sage: der Diebstahl, wie ich sagen würde: der Handel, die Advokatur, die Industie, die Literatur, die Malerei, die Finanz, die Medizin — also der Diebstahl ist nur deshalb bisher eine verrufene Karriere gewesen, weil die Leute, die sich ihr widmeten, widerliche Vagabunden waren, Leute ohne Urteil, ohne Erziehung und ohne Eleganz, Leute, die man wirklich nicht bei sich empfangen konnte . . . Übrigens, seien wir doch ehrlich: der Diebstahl ist die einzige Beschäftigung des Menschen. Ich behaupte, daß ein Mensch durch die Tatsache allein, daß er

Digitized by Google

Geld verdient, es irgendwo ſtiehlt.“ Ce n'est peut-être qu'une question de dictionnaire . . . en effet, bemerkt der andere ſchüchtern. Aber jener fährt fort: er hat als Kaufmann begonnen, iſt dann zur Finanz übergegangen, iſt der Reihe nach Journaliſt, Politiker, Weltmann geweſen — „kurz, ich habe alle Karrieren verſucht, die das öffentliche und das private Leben einem begabten und taktvollen jungen Menſchen, wie ich bin, zu bieten hat. Und dann ſchloß ich ſo: Da nun der Menſch einmal dieſem Naturgeſetze des Diebſtahls nicht entrinnen kann, iſt es nicht ehrenvoller, dies offen zu betreiben? Und ſo begann ich zu ſtehlen und ſtahl jeden Tag, ehrlich.“ Und auf die Frage des anderen, ob er denn dabei glücklich iſt: „So weit man es in einer ſo unvollkommenen Ordnung der Geſellſchaft ſein kann, wo uns alles verletzt und die nur von Lügen lebt.“ Sein Geiſt, ſeine guten Manieren, ſein Witz entzücken den anderen ſo, daß er, als nun der Kommiſſar erſcheint, dieſen gleich wieder fortſchickt und den neuen Freund durchaus zum Frühſtück behalten will. Der lehnt es aber entſchieden ab: Es iſt faſt acht Uhr, ich bin noch im Frack, das wäre zu lächerlich. Nun bietet ihm der andere wenigſtens ſeinen Wagen an. „Danke, mein Automobil wartet an der Ecke. Auf Wiederſehen alſo!“ Und er will zum Fenſter hinaus. „Aber bitte doch,“ ſagt der andere, „durch die Tür!“ „Richtig,“ erwidert der Dieb, „entſchuldigen Sie: die Macht der Gewohnheit.“ Und ſie grüßen ſich höflich und er geht.

Jarno gab in der „Angele“ den Alten, einſt eine berühmte Rolle Reichers, und dann den Dieb: jenen ſehr merkwürdig durch etwas geheimnisvoll Verhaltenes, das

Digitized by Google

uns einen tieferen Menſchen ahnen läßt, als die Figur zeigt, dieſen ſcharmant in ſeiner mondänen Sicherheit. Aus dem Beſtohlenen, der eigentlich gar keine Rolle iſt, ſondern nur die Stichworte zu bringen hat, wurde durch Maran ein Daumier. Sonſt ſind der nur etwas zapplige Herr Bachmann, Herr Nerz, Herr Claar und die kleine Blaha zu nennen.

Digitized by Google

V

Anderes

Sturm und Drang.

(„Die Kindermörderin", ein Trauerſpiel von Heinrich Leopold Wagner. Zum erſten Mal aufgeführt durch den Muſik- und Theaterverein „Sezeſſion" im Beatrixſaal am 27. Auguſt 1904.)

In einer Geſchichte der deutſchen Literatur, die noch immer gern jungen Leuten zu Weihnachten geſchenkt wird, ſteht über Heinrich Leopold Wagner zu leſen: „So war ſein ungemein rohes und gemeines Trauerſpiel „Die Kindesmörderin" dem entnommen, was er von Goethe über Gretchens trauriges Ende im „Fauſt" andeutungsweiſe gehört hatte. Zur Strafe dafür hat ihn Goethe in ſeinem großen Drama als Fauſts Famulus verewigt." Daran iſt natürlich kein wahres Wort. Das „ungemein gemeine" Stück heißt gar nicht die „Kindesmörderin", ſondern die „Kindermörderin"; wir wiſſen längſt, daß es nicht Goethe „entnommen" iſt; und Goethe wird wohl auch kaum den Famulus nur erfunden haben, um Wagner zu „ſtrafen", den er übrigens, ſonſt ſpäter, in der „klaſſiſchen" Zeit, den Freunden aus ſeiner wilden Jugend nicht eben ſehr gnädig, immerhin, „obgleich von keinen außerordentlichen Gaben", doch als einen „guten Geſellen" gelten ließ. Aber ſo geht es mit den Germaniſten; einer ſchreibt das Urteil des

Digitized by Google

andern aus, ohne selbst das Werk zu fragen, und rafft sich einer dazu doch einmal auf, ist er wieder meistens gar nicht fähig, das Wesen zu spüren. Mißverständnisse, halbe Wahrheiten, ganze Lügen erben sich fort, auch wer sich vor ihnen zu hüten glaubt, wird unwillkürlich doch angesteckt und ist dann paff, wenn er zufällig nach Jahren wieder vor so ein verrufenes Werk gebracht, plötzlich gewahrt, wie stark es ist. Ich habe jetzt wieder einmal ein paar Tage Klinger, Lenz und Wagner gelesen, welchen ich seit meiner erster Berliner Zeit entrückt war. Damals haben sie sehr auf mich gewirkt, wie wir uns ja damals alle, in den ungestümen Achtzigerjahren, gern auf sie beriefen und gar, ein bißchen kokett, als ihre Vollstrecker fühlten. Ich hatte dies nicht vergessen, aber wie man schon bisweilen, eben indem man einen Gedanken oder ein Gefühl zu bewahren glaubt, doch seine nach und nach unmerklich verblassende Kraft allmählich verliert, war ich jetzt fast bestürzt, wie heftig nun ihre Natur auf mich eindrang. Man übertreibt dann in der ersten Freude gern, man soll es nicht, ich sage mir das die ganze Zeit schon vor, es hilft aber nichts, ich muß: noch nie war mir so klar, daß unsere ganze neue deutsche Literatur von ihnen kommt, sie nur immer entwickelt und aufrollt, und wie sie sich von ihnen entfernt, so lange verirrt bleibt, bis sie sich zuletzt doch immer wieder auf sie besinnt. (Nur der Ordnung wegen sei bemerkt, daß sie deswegen doch kein Anfang sind, sondern, wie seitdem alles auf sie, so wieder ihr Wesen ganz auf den Minnesang zurückgeht, dessen Kunst auch ein durchaus unmittelbares Verhältnis zum Leben hat.) Ich fühle, wie man mich, indem ich dies sage, ängstlich oder spöttisch

Digitized by Google

fragend anſehen wird, weil ich doch in Deutſchland unter den erſten war, die darauf drangen, dem Naturalismus zu entrinnen und wieder zur Form zu ſtreben, und ſo vielleicht, ungeduldig treibend, mit an dieſem falſch romantiſchen, geziert klaſſiſchen, nichtigen Unweſen ſchuld bin, das jetzt ſtolziert, die jungen Leute betört und uns zu den Epigonen zurückzuwerfen droht. Dies mag ſein, aber ich büße dafür ſchon ſchwer genug und ich muß doch auch ſagen: ungerecht. Niemals war von mir gemeint, der Künſtler könne je des Lebens entraten, um lieber nach der Kunſt in die Luft zu greifen, und wenn es mich verdroß, die Naturaliſten ſich an der bloßen Impreſſion genügen zu ſehen, und es mich ergriff, wie laut uns alle Meiſter aller Zeiten ſagen, daß dieſe, die bloße Impreſſion, allein noch nie die Kunſt war, ſo blieb mir doch immer bewußt, daß von ihr aus nur erſt alle Kunſt beginnt und daß es ohne ſie doch überhaupt keine Kunſt gibt. Es ſcheint aber wirklich, daß nun die Menſchen ſchon einmal unfähig bleiben, ein Ganzes zu leiſten, und ewig wiederholt ſich ſo dasſelbe Spiel: Fühlen ſie das Leben, ſo verachten ſie die Form, in welcher allein doch Natur erſt zur Kunſt wird, und geht ihnen dann endlich das Geheimnis der Form wieder auf, ſo wird das Leben verleugnet, das allein doch nur jener den Stoff, Worte, Farben, Töne reicht, und ſie wollen nicht verſtehen, daß beide zum Künſtler gehören, deſſen Weſen eben nur dies iſt, daß in ihm das Leben immer wieder auf eine neue Form ſtößt. So treibt man unabläſſig den Teufel durch Belzebub aus, und ein Irrtum, kaum überwunden, wird ſchon wieder notwendig, um den anderen zu heilen, der ihm auf den Ferſen folgt. Ich will noch einmal den

Digitized by Google

Propheten machen: Dauert der romantisch drapierte Schwindel der neuesten Epigonen noch ein paar Jahre an, so steht uns wieder der wüsteste Naturalismus bevor und wir müssen dann durch diese Tollheit erst noch einmal durch. Ich höre die nächste Jugend schon, wie sie wieder, des Lebens voll, gegen die ungefühlte Form mit Dreschflegeln und Heugabeln gestürmt kommt.

Man kommt nicht aus dem Staunen, wenn man diese „Kindermörderin" sieht. Nicht nur über die Kraft, mit der sie uns heute noch ganz unmittelbar ergreift, die Gegenwart ihrer Figuren, die über unsere Gasse geholt scheinen, das Leben der Gedanken, um die heute noch immer ganz ebenso gestritten wird. Mehr noch über die, wie Goethe das zu nennen pflegt, Filiation, die sich von diesem Stücke durch das ganze deutsche Drama bis auf unsere Zeit zieht. Da ist keine Figur, die nicht durch ein unabsehbares Gefolge mit uns verbunden wäre. Der Vater des verführten Mädchens, Martin Humbrecht, ein Metzger, wird nach ein paar Jahren zum Musikus Miller, kleidet sich zum Meister Anton um, ist doch auch im Erbförster wieder zu spüren, und spukt noch in unseren Wachtmeistern durch, hier schon ganz theatralisch, weil ihm inzwischen die Zeit, indem sie die Bedingungen seiner Klasse nimmt, schon alle Realität entzogen hat. Dort hat er noch den ganzen Trotz seiner Klasse, die sich eben erst zu fühlen beginnt, die sich schon besser als alle weiß, welche einstweilen noch über sie herrschen, die darauf pocht, daß jetzt ihre Begriffe die rechten werden. Es ist der kleine Bürger, im Steigen dargestellt, wie nach hundert Jahren ihn der Schalanter im Sinken darstellt. Seine Frau, nicht eben schlecht aber schwach,

Digitized by Google

dumm, nach Verbotenem genäſchig, eitel und ſo bereit, ſich mit dem Leben abzufinden, Zug um Zug die alte Millerin, wie ſie ſchließlich ganz ebenſo, nur ſozial ein klein wenig hinaufgerückt, noch in der Frau Hergentheim der „Schmetterlingsſchlacht“ wiederkehrt. Und Evchen, das betrogene Kind, die nun freilich gar nichts vom Gretchen und mit der Luiſe höchſtens das bürgerliche Pathos gemein hat, das ſich ſpäter bei Hebbel philoſophiſch verbohrt, die dafür aber dann unverändert das Rührſtück beherrſcht und eigentlich auch als Traute im „Roſenmontag“ noch nur eine etwas andere Phraſologie hat, bis ſie endlich, als Roſe Bernd, durch Mitleid allem Zeitlichen entrückt, ins rein Tragiſche verklärt wird, um nun hoffentlich erlöſt zu ſein. Merkwürdig aber muten uns gar die beiden Offiziere an, Leutnant v. Gröningseck, der Verführer, der doch ſo gar nichts vom Verführer hat, ſich rühren läßt und bereit iſt, allen Ehren der Welt zu entſagen, um nur ſeinem Mädchen anzugehören, und Leutnant von Haſenpoth, der Sprecher des kalten Verſtandes, der das Leben nimmt, wie es nun einmal iſt, nicht ſentimental wird, und, um den Freund vor einer Dummheit zu retten, die ihm unheilbar ſcheint, das ſchnödeſte Mittel nicht ſcheut. Wie die zwei Männer zu einander ſtehen, das iſt durchaus das Verhältnis des Clavigo zum Carlos, wobei kaum zu beweiſen ſein wird, daß Wagner (ſein Stück iſt 1776, der Clavigo 1774 erſchienen) es bewußt nachempfunden hätte; es zeigt ſich wohl nur wieder einmal, daß oft irgend eine Figur, mehr noch das menſchliche Verhältnis einer Figur zur anderen, von der Zeit ſelbſt den Autoren aufgedrängt wird, die ſich dann freilich

Digitized by Google

kaum beherrſchen können, Plagiat zu ſchreien. Uns ſind übrigens die beiden Offiziere jetzt wohl bekannt: Leutnant v. Gröningseck heißt uns Hans Rudorff, und was dort der Leutnant v. Haſenpoth beſorgt, wird im „Roſenmontag“ zwiſchen dem Oberleutnaut v. Grobitzſch und den naiv niederträchtigen Vettern aufgeteilt. Wie Gröningseck dem Rudorff gleicht, iſt verblüffend. Wenn dieſer Harmonium ſpielt, Goethe zitiert und eben beſſer ein Organiſt geworden wäre, ſo kommt jener den ganzen Sommer nicht vors Tor, wenn er nicht mit der Kompagnie muß, lebt wie in Kartäuſer und hängt ſeinen Grillen nach. Auch geſchieht ihnen dasſelbe: hier, indem man den Leutnant glauben macht, daß ihn das Mädchen betrogen, dort, indem dem Mädchen aufgeſchwätzt wird, daß ſie der Leutnant vergeſſen hat. Ebenſo fängt Rudorff ganz wie Gröningseck recht leichtſinnig als ein lockeres Abenteuer an, was beiden dann, durch das reine Weſen ihrer Mädchen, zur Leidenſchaft wird. Rudorff bekennt: „Ich will nicht leugnen, daß ich das Verhältnis anfänglich ebenſo leichtfertig auffaßte und hinnahm, wie das im allgemeinen üblich iſt . . . aber das war nur im Anfang . . . nach und nach gab es zwiſchen uns eine Vertrautheit und eine ſo wunderbare Innigkeit, wie ſie in ſolchen Fällen wohl ganz ſelten iſt.“ Und ebenſo Gröningseck: „Wenn's eines von den Alltagsgeſchöpfen wäre, die, wenn wir ſie nicht zu unſerem Spielwerk brauchten, zu gar nichts nütze ſind, ja! — Aber das iſt ſie nicht. Du hätteſt ſie ſehen, hören ſollen, in dem Augenblick, dem kritiſchen Augenblick, der unmittelbar auf den Genuß folgt, in dem uns die größte Schönheit anekelt — da hätt'ſt du ſie ſehen ſollen: wie

Digitized by Google

groß in ihrer Schwäche! — wie ganz Tugend, auch nachdem ich sie mit dem Laster bekannt gemacht hatte! Und ich, wie klein! Wie — o! Ich mag gar nicht zurückdenken." Worin, nebenbei bemerkt, noch ein ganzes Stück steckt, das auf seinen Autor wartet. Das Motiv, von Wagner und von Hartleben nicht weiter verfolgt, das auch irgend sonst ausgeführt gefunden zu haben ich mich nicht erinnern kann, müßte doch einen Psychologen reizen: ein Wüstling, der die Verführung als Metier treibt, so irgend ein Valmont, aus den „Liaisons dangereuses" des Laclos, aber nun, indem es ihm mit einem Mädchen glückt, sich in der eigenen Schlinge fängt, sentimental wird und am Ende verzweifelt, daß er das Mädchen, dem die Debauche schmeckt und das sich jetzt ebenso, aber umgekehrt verändert, unheilbar zerstört hat und so verliert, eben indem er es gewinnt. Man staunt immer wieder: in diesen Stücken des „Sturm und Drang" ist noch ein ganzes Reportoire für uns. Man sehe hier nur gleich den ersten Akt, der im „gelben Kreuz", in einem verrufenen Hause spielt. Wagner hat ihn wohl aus „Maß für Maß", von der Frau Ueberley und ihrem guten Bierzapfer Pompejus angeregt. Aber erinnern wir uns, wie neu er noch in den „Gefallenen Engeln" der Frau Langkammer und erst neulich wieder, burlesk gewendet, in der „Einquartiernng" auf uns gewirkt hat. Was schließlich doch nur beweist, wie wenig sich das Publikum im Grunde verändert hat. Es ist jetzt eine etwas andere Technik gewohnt, es will die Dinge ein bißchen anders serviert, aber, gestehen wir es nur, im Grunde dieselben Dinge, immer nur dieselben Dinge noch. Es hat sich nichts geändert.

Digitized by Google

Das wird einem auch in dem Vorworte sehr deutlich, das Wagner drei Jahre später zur Umarbeitung seines Stückes schrieb. Es heißt da: „In unseren gleisnerischen Tagen, wo alles Komödiant ist, kann die Schaubühne freilich, wie ihr schon mehrmalen vorgeworfen worden, keine Schule der Sitten werden; dies von ihr zu erwarten, müssen wir erst dem Stande der unverderbten Natur wieder näher rücken, von dem wir weltenweit entfernt sind. — Sollte dies je wieder geschehen können? Ich hoff's, denn jede zu hart gespannte Feder schnappt über und in ihre natürliche Lage zurück. Jetzt ist es Mode, tugendhaft scheinen zu wollen, vielleicht wird man es einmal aus der nämlichen wichtigen Ursache. Jetzt hat alles keusche Ohren, der größte Haufen freche und buhlerische Augen und ein unreines Herz: Tugend sitzt den meisten bloß auf den Lippen und gibt alle anderen Zugänge der unverschämtesten Ausgelassenheit preis; wenn sich das einmal wiederkehrt, wird's wohl wieder besser werden . . . Indessen bewog mich doch dieses zu einer Zeit, wo ich gerade was Besseres zu tun nicht gestimmt war, selbst Hand anzulegen und den in der „Kindermörderin" behandelten Stoff so zu modifizieren, daß er auch in unseren delikaten, tugendlallenden Zeiten auf unseren sogenannten gereinigten Bühnen mit Ehren erscheinen dürfte." Das könnte schließlich auch ich für den „Reigen" geschrieben haben, an Exzellenz v. Koerber. Nein, es hat sich nichts geändert, die heiligsten Güter der Nationen sind gewahrt und unentwegt lallen auch wir noch Tugend.

Die Aufführung durch den Verein „Sezession" war sehr angenehm. Besonders sind die Damen Werther und

Digitized by Google

Enrici, die Herren Tellheim, Edel und Forſt zu nennen. Sie zeigten eine ſo ſchöne Luſt an der Sache, daß man ganz vergaß, was ihnen an Routine noch fehlt.

Das große Glück.

(Drama in drei Akten von Stanislaw Przybyszewski. Zum erſten Mal aufgeführt durch das „Intime Theater" im Jantſch-Theater am 3. Oktober 1904.)

Otto Julius Bierbaum hat einmal, in ſeinem „Stilpe", die ſkandinaviſch-ſlaviſche Berliner Bohème der Neunziger-jahre geſchildert. Da kommt auch „Kaſimir, der Fugen-orgler" vor, ein gar wilder Pole, Dämon und Blagueur, Toddy trinkend und das Idiotiſche verehrend. „Er hatte als Dichter nur ein Thema, Stilpe nannte es die medi-ziniſch-katholiſche Abgrundweis, aber dieſes beherrſchte er mit der Meiſterſchaft bornierter Genies. Sein Dichten war eine Art verzückter Drehkrankheit, und man wußte nicht, ob er ſich drehte, um zu dichten oder ob er dichtete, um ſich zu drehen. Doch konnte ſich keiner der Macht dieſer grandios-wirren Eintönigkeit entziehen. Es war ſchöpfe-riſche Beſeſſenheit, die indeſſen manchmal mehr Beängſtigung als künſtleriſchen Genuß hervorrief." Wir haben auch noch ein anderes Dokument jenes Kreiſes, den Roman „Gärungen" von Franz Servaes. Hier erſcheint in der Tafelrunde „zum eiſernen Drachen" als „neueſte Senſations-nummer des geiſtigen Berlin" ein kleiner Böhme, rothaarig, mit grauen, faſt grünen, ſehr intenſiven Augen, zierlich, behend und liſtig, Spiridion Krakuſchek, Gehirnanatom, Muſikant, Genie, „ein Kerl, der alles umſchmeißt: Äſthetik,

Digitized by Google

Wiſſenſchaft, Geſellſchaft und Tod und Teufel! Nietzſche iſt da der reine Waiſenknabe gegen.“ Er beneidet den Froſch, dem er eben das Gehirn exſtirpiert hat: „Von allen Schmerzen der Erkenntnis befreit. Denkt bloß noch mit dem Rückenmark. Ganz wie die Dichter: viſionär und in lauter reflektoriſchen Impreſſionen. Iſt jetzt — Genie! . . . Das Gehirn iſt im Grunde eine ſtupide und lächerliche Einrichtung! Stiftet lauter Verwirrung und will dabei überall das große Wort führen. Man müßte tatſächlich das Gehirn zeitweiſe auf experimentellem Wege entfernen — hinterher könnte man's ja wieder einſetzen! — verflucht! dann würden wir zum erſten Male wiſſen, was wir eigentlich wollen und wie wir empfinden!“ Er leidet an der Analyſe, es drängt ihn zur Syntheſe zurück: „Chaotismus — das iſt das Evangelium der Erlöſung. Die Menſchheit muß wieder zum Chaos zurück. Alles aus dem Urſchleim aufs neue gebären! Das Gehirn hat uns überall in die Sümpfe gelockt. Wir kranken an Hypertrophie des Bewußtſeins. Nur das Unbewußte, das Unterbewußte kann uns retten. „Rückenmark wider Gehirn!“ — das ſei unſer Schlachtruf! Und unſer Mittel — der Rauſch! . . . Wie der Rauſch zuſtande kommt, das iſt ganz furchtbar egal. Wenn er nur da iſt, das iſt die Hauptſache! Alle Exaltationen, alle Ekſtaſen müſſen wir ſyſtematiſch durchkoſten. Sonſt bleiben wir immer lächerliche Gehirnmenſchen und kommen aus unſeren abſtrakten Konſtruktionen niemals heraus. Auch Fieberzuſtände müſſen wir uns ſchaffen. Die ſind noch intuitiver, offenbarungsreicher als der Rauſch. Das Höchſte aber iſt der Wahnſinn! Dann ſchreit und kreiſcht in uns die ganze Natur.

Digitized by Google

Alle Kleiderfetzen reißt ſie ſich vom Leibe und tanzt nackt in beſtialiſcher Verzückung den ſchauerlichen Veitstanz ihrer letzten Wiſſensekſtaſen ... Die traurigen, bürgerlichen Vernunftſeelen fangen dann an ſich zu fürchten und gleich ſchreien ſie nach Doktor und Staatsanwalt. Sie verſtehen nicht das tiefe Stammeln der chaotiſch Durchleuchteten. Nur Kongenialen vermag die entfeſſelte Natur ſich zu offenbaren. Der Wahnſinnige wird nur vom Wahnſinnigen verſtanden ... Aber du weißt doch, Bruder: es gibt einen Wahnſinn, der hat nichts Pathologiſches! Er iſt ein Kunſtſtück unſerer aufs raffinierteſte ausgebildeten Seelentechnik. Wir ſtürzen uns hinein — wir tauchen wieder daraus auf! Das iſt die Tat des wahren Genies!"

Mit jenem Kaſimir und dieſem Spiridion iſt Przybyszewski gemeint, der damals, neben Dehmel und Strindberg, der mächtigſte Zauberer über die Berliner Jugend war. Sie fand Nietzſche, der eben ſchon anfing, beim Bildungsphiliſter Mode zu werden, durch ihn noch überboten. Er drang tiefer, bis in einen Schlund der menſchlichen Natur, aus dem ſonſt noch keiner zurückgekehrt war. Und er hatte Töne, ſo verlockend wild, ſo zermalmend hold, daß es keine Sprache mehr, ſondern Muſik ſchien. Er kam auch von der Muſik her, mit einem Heft über Chopin hatte er begonnen. Und er iſt vielleicht nur muſikaliſch ganz zu verſtehen. Er will mit der Kunſt der Worte ein Gebiet der Seele betreten, in welchem vor ihm nur die Kunſt der Töne zugelaſſen war. Dies bleibt übrig, zieht man von ihm die Marotten ab, worin er ſich, wie ſehr tiefe Menſchen immer, wenn ſie die Dummheit des Pöbels nicht mehr ertragen, ironiſch verbarg. Er verſucht,

Digitized by Google

ob mit bloßen Worten die Macht der Muſik zu erreichen iſt, ob das Wort denn immer erſt den Umweg über den Verſtand nehmen muß, ob das Wort denn niemals ein unmittelbares Verhältnis zur Empfindung, bevor ſich dieſe noch in einen Gedanken verwandelt hat, finden kann. Sein Wort iſt ſinnlos, wie die Worte im zweiten Akt des „Triſtan“ oder im „Liebestod“ ſinnlos ſind, indem erſt die Muſik ihren Sinn für das Gefühl bringt. Dieſem Gefühlsſinne nun Worte zu geben, die alſo gar nicht als logiſche, ſondern nur als ſinnliche Werte genommen werden, ohne erſt dazu mit Muſik nachzuhelfen, iſt ſein Verſuch. Er hat ungeheuer gewirkt. Öffentlich allerdings nicht; in den Zeitungen iſt er nicht berühmt geworden. Doch wer ſpäter einmal der Entwicklung unſerer Sprache zur Darſtellung des Seeliſchen nachgehen wird, muß überall auf ihn ſtoßen. Aber plötzlich war er fort. Und wie verſchollen. Nur manchmal flog ſchwarz ein ſcheues Gerücht auf. Bis es plötzlich hieß, er ſei nun in Lemberg zur Macht gelangt. Dies iſt aber zu weit von uns: denn es gehört zum Öſterreichiſchen, daß wir von Borneo mehr wiſſen, als über unſere Nachbarn. Doch muß er dort ſtark gehauſt haben. Ich traf einmal in Rom einen Polen, einen ſehr netten und, wie es ſchien, künſtleriſch geſinnten alten Herrn, und als ich nun, um mich ihm gefällig und mein Intereſſe für ſeine Literatur zu zeigen, von Przybyszewski begann, wurde der gute Menſch ſo vor Entſetzen fahl, als hätte ich den Teufel ſelber angerufen; denn, rief er mit Wut, der richtet noch Polen zugrunde! Er ſcheint alſo in der Tat dort das zu haben, was man eine einflußreiche literariſche Poſition nennt. Er iſt der Sprecher

Digitized by Google

der Moderne, die sich dort noch als Partei fühlt. Er zieht die jungen Leute an sich, gibt ihnen in seiner Zeitschrift „Zycie“ die Losungen aus und drängt ihnen seinen unstet nach dem Chaos verlangenden Geist auf, „mit einer solch gewaltigen Vehemenz, einer so hypnotisierenden und rasenden Leidenschaft, daß man wahrlich manchmal bezweifeln konnte, ob das Genie in ihm wahnsinnig oder der Wahnsinn genial geworden“. Ich habe dies aus einem klugen und feinen Aufsatze von Klemens Junkenstein notiert, der an Ploszowski, dem dekadenten Helden in Sienkiewicz' Bezdogmatu, und an Przybyszewski die Wandlung der Polen zur neuen Generation darstellt, und ich nehme daraus noch ein paar Sätze her, die zeigen, wie Przybyszewski jetzt auf sein Volk wirkt: „Mit Hilfe der ganz leisen Töne der ihm göttlichen Chopinschen Musik geleitet er hinunter in die Unterwelt der menschlichen Seele; und fröstelnd kehrt er zurück, um einen stärkeren Anlauf zu nehmen und noch tiefer einzudringen. Bei jeder Rückkehr bringt er etwas, wie Gestohlenes gleichsam, mit herauf und wirft es, wie wenn es glühend heiß wäre, schnell und mit Entsetzen vor den Leser hin. Der Leser sieht es ebenso schnell verschwinden, aber was ihm zurückbleibt, das ist der Glaube an eine ihm bisher fast unbekannte Welt, die in dem Menschen ist, an jene unterbewußten Regionen, welche in sich vielleicht die Antwort auf alle urweltlichen Fragen bergen, an eine Heimstätte unseres in uns verschlossenen irdischen und außerirdischen Schicksales. Und er weiß es mit einem Mal, daß man nur eindringen können müßte, um es wahrzunehmen und zu belauschen — nur daß man nicht unberührt wiederkehren würde. Es ist

Digitized by Google

ihm, als ob ein dort hausender Dämon uns den Verstand aussaugen, unsere Begriffe verwirren, unser Gedächtnis auslöschen, uns einen unheilbaren Schrecken einjagen müßte, um diesen Hausfriedensbruch zu rächen und das Schweigen zu erzwingen . . . Und er bewundert den Autor, der keine Furcht kennt, der sich ganz der Entwicklung der menschlichen Erkenntnis geweiht hat. Denn die Grenzen unseres Bewußtseins immer mehr auseinanderzuschieben, hat er sich zur Aufgabe gemacht, sie zu erweitern, bis sie sich mit der peripheren Linie des Unterbewußtseins decken, erscheint ihm als Ideal und Endziel unseres Strebens. Und noch arbeitet Przybyszewski unermüdlich, um die Partei, die er sich schuf, zu fördern und zu vergrößern, um seine Konnationalen zur Arbeit in dieser Richtung zu bewegen. Er kennt ihre auf Moll gestimmten Nerven und er lockt sie an sich mit den traurigsten Spiegelbildern seiner Seele. So spricht er zu ihnen in Worten, die sich zur Musik verschmelzen, zu einer Musik, so weich und dämonisch, daß einem die Sinne schwinden, so wirft er ihnen Blumen zu, deren Düfte sich wie ein wohllüstiges Grauen durch die Seele gießen. So zaubert er ihnen Farben vor, die sich zu einer wilden Symphonie umschlingen. So übersetzt er ihnen in ihre Muttersprache den Himmel mit den purpurblauen Striemen und die totenblassen Mondscheinnächte und die leuchtenden Gewässer und die einsam leblosen Steine und das Funkeln der betauten Zittergräser im Glanze der Abendröte und die feinsten, subtilsten Nachwirkungen sexueller Triebe und die Verstimmung der so gemarterten Seelen, wenn der graue Morgen die Wipfel der noch schwarz umnachteten Bäume versilbert und ihnen das Ko-

Digitized by Google

lorit des Friedhofes verleiht . . . So lockt er sie hinein in ihre eigenen Seelen und hält sie dann fest mit einer unheimlichen, eisernen Kraft, bis sie einen Blick wenigstens geworfen auf jenes Unaussprechliche, Schauderhafte, Verderbenbringende, Erlösungsbergende . . . Denn von diesem Augenblicke an gehören sie ihm . . . Und wenn sie dann taumelnd heimwärts ziehen, voll stolzen Schreckens und freudigen Grauens, gewiß — sie müssen zu einem anderen Gott beten. Und wenn sie am Fußende des Bettes in die Kniee sinken und in Grabesstille untertauchen, gewiß — sie werden es wahrnehmen, wie die trauerumhüllten Gedanken, die Avantgarde des Wahnsinnes, die Hintertür ihres Gehirns erstürmen, und sie werden es entsetzlich begreifen: bald, bald, wird es Nacht . . . Aber ihr letzter, verzweifelter Aufschrei wird eine Bereicherung des menschlichen Wissens sein, ihr sterbendes Wort eine letzte Schenkung an die vorwärtsstrebende Menschheit."

Das „große Glück" sucht Stephan Karsten bei Olga Tolst, für welche er Grete, seine Geliebte, verläßt. Aus Kummer darüber und durch seinen falschen Freund Karl Beck verwirrt, der ihm Olga nicht gönnt, weil er selbst sie liebt, bringt Grete sich um. Der Tod steht nun zwischen jenen, das große Glück ist zerstört. Es kann aber sein, daß ich es falsch erzählt habe. Ich weiß nämlich eigentlich die Motive dieser Menschen nicht. Und sie selbst wissen sie nicht. Und der Autor weiß sie auch nicht. Er weiß nur, daß kein Mensch je die Motive eines andern wissen kann, weder seine eigenen, noch die eines anderen, weil, was wir ein Motiv zu nennen gewohnt, nur eine Abbreviatur ist, die wir uns der leichteren Ordnung wegen

Digitized by Google

machen, der aber real nichts entſpricht. Ich erzähle: Stephan bricht mit Grete, weil er ſie nicht mehr, ſondern Olga liebt. Der Autor aber zeigt, wie dies ausſieht, wenn einer eine nicht mehr zu lieben glaubt: daß er, indem er ſich frei von ihr fühlt, doch immer noch an ihr hängt, indem er ſie vergeſſen haben will, erſt recht an ſie denken muß, indem er ihr keine Macht mehr über ſich gibt, gerade durch die Erinnerung an ſie vernichtet wird. Ich erzähle: Beck iſt ein falſcher Freund. Aber der Autor zeigt, daß er ſich vielleicht niemals wahrer mit dem anderen verbunden gefühlt hat, als indem er ihn verrät. Ich erzähle, daß er ſich an Olga rächen will. Aber es kann auch ſein, daß der Autor meint, er glaube vielmehr ſie dadurch zu retten. Bei jedem Worte, das geſagt wird, läßt uns der Autor fühlen: der es ſagt, meint bei ſich etwas anderes, und was er bei ſich meint, iſt es auch wieder nicht, woraus er handelt. Mit allen Worten von uns und allen Gedanken über uns kommen wir niemals an das Gefühl hinab, das uns wirklich treibt. Und vielleicht gibt es gar kein ſolches Gefühl, ſondern was wir ſo nennen und für das innere Motiv einer Handlung ausgeben, ſpringt aus tauſend durcheinander blitzenden und aneinander wieder verlöſchenden Reizen plötzlich hervor, die einen Moment vorher ganz anders waren, einen Moment nachher wieder anders ſein werden und ſich nur gerade jetzt und niemals wieder ſo treffen, daß ſie ſich eben in dieſe Tat entladen müſſen, die demſelben Menſchen unter denſelben Bedingungen eine Minute früher und eine Minute ſpäter unmöglich wären. Wie hier Empfindungen zerdacht werden, denkt man unwillkürlich an die Teilung der Farben bei den Pointilliſten. Und

Digitized by Google

man denkt an Mach, den übrigens Przybyszewski wahrscheinlich gar nicht kennt. Und man spürt eine Psychologie im Werden, die nicht mehr mit fertigen Gefühlen operieren, sondern die Gefühle unter unseren Augen entstehen, jetzt gefrieren, jetzt verdunsten, immer sich verwandeln, immer sich erschöpfen und eben dadurch immer sich wieder erneuen lassen wird.

In diesem diabolischen Dialog voll Widerhaken und Fallstricken durchzukommen, ist schauspielerisch unsinnig schwer. Um so merkwürdiger, wie sehr es hier ein paar jungen Leuten gelang, von denen man bisher kaum mehr als den Namen weiß. Einer ist unter ihnen, Herr Louis Neher, in der Provinz seit langem bekannt, der nach der Energie, dem Takt und der Intelligenz seiner Darstellung an ein großes Theater und vielleicht an erste Stelle gehört. Die anderen, Fräulein Stöckl, Fräulein Hoheneck und Herr Mitsch, ersetzen durch Eifer, was ihnen an Schule fehlt. Und was bei uns so selten ist: sie machen den Eindruck, zu verstehen was sie spielen.

Herodes und Mariamne.

(Zur Aufführung im Raimund-Theater am 30. November 1904.)

Vom Prater herauf knatterten die Salven des blutigen Jellachich, als Hebbel in der Jägerzeile an der großen Szene zwischen Mariamne und dem Römer Titus schrieb. Als er ein paar Wochen später, im November 1848, fertig war, zogen die kaiserlichen Truppen in das geschändete Wien, die Revolution war zerbrochen, die Freiheit erwürgt

Digitized by Google

und die ruchlose Zeit jener „Gutgesinnnten“ begann, die Emil Kuh mit einem prachtvollen Wort, dessen Wahrheit wir erst jetzt wieder ganz verstehen können, die „Macchiavellisten aus der Schule des fidelen Lebens“ genannt hat. Das Recht sollte ausgebrannt und zersäbelt werden. Es war kein Wunder, daß in dieser Stimmung, vor einem Publikum von Naderern, der „Herodes“, am 19. April 1849 aufgeführt, mißfiel. Man spürte wohl doch den verhaßten Geist heraus: denn die deutsche Revolution hat kein größeres Denkmal als dieses Stück gelassen, das den vagen Begriff der Freiheit mit germanischer Kraft füllt, indem es ihn auf die Würde des Menschen stellt. Hebbel, politisch ein Doktrinär, voll Schrullen und bald von einer romantischen Empfindsamkeit, die vor der Härte des realen Lebens scheut, bald durch einen verkünstelten Begriff des Monarchischen betört, ist doch geistig durchaus revolutionär gewesen. Er hat erkannt, daß es den Menschen unerträglich geworden, „zum Ding herabgesetzt“ das Eigentum eines anderen zu sein und daß die Menschheit sich nicht mehr beruhigen wird, bis sich auch der letzte, der kleinste, der schwächste davor gesichert wissen wird.

Herodes liebt Mariamne. Im Wesen der Liebe ist es, sich mit dem anderen so verwachsen zu fühlen, daß es keine Trennung mehr geben kann, auch durch den Tod nicht. Wie Herodes sagt:

Zwei Menschen, die sich lieben wie sie sollen,
Können einander gar nicht überleben,
Und wenn ich selbst auf fernem Schlachtfeld fiele:
Man brauchte dir's durch Boten nicht zu melden,
Du fühltest es sogleich, wie es geschehn,
Und stürbest ohne Wunde mit an meiner!

Digitized by Google

So fühlte er es, so fühlt auch sie es. Sie liebt ihn mit derselben Kraft. Sie ist entschlossen, sich zu töten, kehrt er von Antonius nicht zurück, der ihn vor sein Gericht gerufen hat. Aber nun verlangte er es. Er verlangt von ihr, was sie von selbst will. Und da sie nun, durch ihn gezwungen, soll, was sie sich wünscht, kann sie es nicht mehr. Ihr eigener Wunsch, zu fremdem Zwang geworden, sein Befehl geworden, ist ihr unerträglich, weil er dann keinen Wert mehr hat. Die Schuld des Herodes verstrickt sich noch tiefer, indem er dies nicht versteht. Er weiß nicht, daß Mariamne den Tod für ihn, zu dem sie bereit ist, nicht geloben kann, weil sie dadurch ihrem Entschlusse das Siegel der Liebe abnehmen würde, in deren Wesen es ist, alles als Geschenk zu gewähren. Jene Tat, ihr Tod für ihn, so groß, wenn sie von ihr dargebracht wird, ist nichts mehr, wenn sie sie durch ihn muß. Er aber, dies nicht begreifend, weil er der König ist, also einer, der nicht wissen kann, daß neben ihm die anderen Menschen innerlich dasselbe sind wie er, stellt sie jetzt unter das Schwert und ahnt nicht, daß er, eben indem er so die Macht auf sie lenkt, schon die Macht über sie verloren hat. Zweimal geschieht dies mit ihm, zweimal erfährt sie es; in seinem Wesen ist es, daß er nicht fühlen kann, was mit ihr ist, weil er zu den Menschen so steht, daß er von ihnen Taten will, aber nach ihrem Sinn nicht fragt; und in ihrem Wesen ist es, daß sie es ihm nicht sagen kann, weil dies nichts helfen würde, weil es nicht die Drohung mit dem Tode ist, wodurch er ihre Liebe verwirkt, sondern dies allein, daß er die Würde der Liebe: ihre schenkende Kraft, verkennt und verschmäht.

Digitized by Google

Aber Herodes erlebt das nicht bloß an seinem Weibe. Es ist vielleicht der größte Zug der Dichtung, daß er es auch an seinem Freunde erlebt, an Soemus. Wie Mariamne die weibliche Liebe, auf ihren Superlativ gebracht, ist Soemus die männliche Freundschaft. Eine durchaus germanische Gestalt. Wie Horatio, wie Lerse, wie Kurwenal. Der Gefährte, der seinen Wert darin sucht, dem zu dienen, den sein Gefühl für den Größeren erkennt. „Ein Treuer ohne Wanken", mit dem Herrn, den er sich gewählt hat, hassend und minnend, immer für ihn bereit. Sein Stolz ist, seinen Herren so zu kennen, daß er aus sich selbst unbefohlen tut, was dieser braucht. Kein Zweifel, er würde, wäre Herodes in der Schlacht gefallen, ohne ihm irgend einen Auftrag gelassen zu haben, Mariamnen töten, wenn sie es selbst nicht tut: bloß aus dem Gefühle, sein toter Herr müsse dies wünschen. Aber Herodes trägt es ihm auf. Und so verliert er den Freund, wie er das Weib verlor. Es ist nicht die Tat, vor der Soemus schaudert. Aber sie gehört zu jenen, die ein Mann nur ungeheißen tun kann, aus sich selbst, die nur der wagen darf, der sie auch verantworten muß, die sich ein Mann nur abringt, wenn er die Wahl hat, weil er zum Knechte verkommen ist, wenn er sie sich gebieten läßt. Soemus sagt:

So groß ist keiner, daß er mich als Werkzeug
Gebrauchen darf! Wer Dienste von mir fordert,
Die mich, vollbracht und nicht vollbracht, wie's kommt,
Schmachvoll dem sichern Untergange weih'n,
Der spricht mich los von jeder Pflicht, dem muß
Ich zeigen, daß es zwischen Königen
Und Sklaven eine Mittelstufe gibt,
Und daß der Mann auf dieser steht!

Digitized by Google

Werkzeug nennt er ſich; ganz wie Mariamne: „Ich war ihm nur ein Ding und weiter nichts!“ Dadurch fühlen ſie ſich geſchändet. Beiden iſt es eigen, das was ſie wollen, zu verſagen, wenn es ihnen befohlen wird: aus dem Gefühle, daß ihre Tat jeden Wert verliert, wenn ſie nicht durch ſie ſelbſt geſchieht. Wie Ellida, die ſich vor Sehnſucht nach dem fremden Manne verzehrt, ſo lange ſie dem eigenen gehören ſoll, aber, von dieſem freigegeben, keine Hörige mehr, unter ihr eigenes Geſetz geſtellt, ſich ihm in Liebe ſchenkt. „Ja, die Wahl muß ich haben,“ ſagt Ellida. Und wieder: „In Freiheit, freiwillig und unter meiner Verantwortung!“ Es iſt, hier wie bei jenen Juden Hebbels, der tiefere Begriff der Freiheit, den die Germanen in die Welt gebracht haben, welche mit ihr nicht eine Befreiung von böſen oder ſchweren oder läſtigen Dingen verſtehen, ſondern das Recht, auch gute und notwendige Dinge zu verweigern, wenn ſie befohlen werden: aus einer erhabenen Anſchauung von der Würde des Menſchen, die es ihm unmöglich macht, eine Sache, das Eigentum eines anderen zu ſein, ſei dieſer nun ein Mann oder Weib, ein Gebieter oder ein Freund, ein Volk oder ein Staat, und die an der Tat immer nur den darin freudig dargebrachten Willen gelten läßt.

Dieſer Begriff der Freiheit wurzelt im germaniſchen Gefühle der tiefen Einſamkeit, in die der Menſch verſchloſſen iſt. Keiner ſoll über den anderen Gewalt haben dürfen, weil keiner gegen den anderen gerecht ſein kann: denn keiner kennt den anderen, keiner weiß von ihm. Dies iſt vielleicht der größte Schmerz, den unſer Leben hat. Wir werden niemals, niemals einem begegnen, der um uns

Digitized by Google

weiß. Viele werden uns die Hände reichen, viele sich mit Worten nähern, viele in einer Empfindung mit uns verweilen. Keiner erkennt uns. Auch in der Liebe wähnen wir das nur zuweilen. Es zeigt sich aber, daß auch die Liebe die Kraft nicht hat, einen Menschen dem anderen aufzuschließen. Das ist es, woran Mariamne stirbt. Was ist dann Liebe, wenn es möglich ist, daß man sich auch in ihr noch fremd bleibt? Wenn Herodes sie so wenig kennt, daß er ihr zutraut, nach seinem Tode noch leben zu können, wie lächerlich ist sie dann getäuscht worden! Dann ist es doch ein fremder Mann, der nur ihren Leib genommen hat! „Von jetzt erst fängt mein Leben an, bis heute träumt' ich." Jetzt ist sie aus dem furchtbaren Betruge aufgewacht. Freilich, sie könnte es ihm ja sagen. Mit Worten sagen? Sollen elende Worte vermögen, was die heißen Geberden der Leidenschaft nicht konnten? Sie hat ihm Kinder geboren und er weiß nichts von ihr! Wenn das Leben so ist, dann gilt ihr nichts mehr; mag er sie verdammen! Es ist derselbe Zug, der Cordelia verstummen läßt: wenn ihr Vater nicht weiß, wie sie ihn liebt, wenn er erst Versicherungen braucht, wenn ein Mensch, dem anderen so verbunden, dennoch erst fragen muß, dann hat sie in dieser Welt nichts mehr zu tun! Und eigentlich ist es dies ja auch allein, worüber Irene wahnsinnig wird: Tag für Tag ist sie dem Rubek gesessen, er hat sein Werk an ihrem Leibe geformt, aber niemals hat er das Pochen ihrer Sehnsucht gehört. Wenn es den Menschen versagt ist, zu einander zu kommen, was reden sie dann von Liebe?

Aber Hebbel gräbt hier noch tiefer. Die Menschen können nicht zu einander kommen, weil keiner auch nur zu

Digitized by Google

ſich ſelbſt kommt. Keiner vertraut dem andern, weil keiner ſich ſelbſt vertrauen kann. Keiner kann vom anderen wiſſen, wie er iſt, weil es keiner von ſich ſelbſt weiß. Herodes ſagt:

Nun lebt ſie unterm Schwert! Das wird mich ſpornen,
Zu tun, was ich noch nie getan; zu dulden,
Was ich noch nie geduldet, und mich zu tröſten,
Wenn es umſonſt geſchieht!

Und noch deutlicher, als er ſpäter ſeinen ungeheuren Frevel vor Mariamnen zu rechtfertigen verſucht:

Ich würde nicht den Mut zur Antwort haben,
Wenn ich, was ich auch immer wagen mochte,
Des Ausgangs nicht gewiß geweſen wäre,
Das war ich aber und ich war es nur,
Weil ich mein Alles auf das Spiel geſetzt!
Ich tat, was auf dem Schlachtfeld der Soldat
Wohl tut, wenn es ein Allerletztes gilt.
Er ſchleudert die Standarte, die ihn führt,
An der ſein Glück und ſeine Ehre hängt,
Entſchloſſen von ſich, ins Gewühl der Feinde,
Doch nicht, weil er ſie preiszugeben denkt:
Er ſtürzt ſich nach, er holt ſie ſich zurück,
Und bringt den Kranz, der ſchon nicht mehr dem Mut,
Nur der Verzweiflung noch erreichbar war,
Den Kranz des Siegs, wenn auch zerriſſen, mit.

Auch ihm alſo, dem Mächtigſten in ſeiner Zeit geſchieht es, daß er ſich ſeiner ſelbſt nicht ſicher weiß. Er hat das Vertrauen nicht, immer ſo bereit zu ſein, wie er ſich in ſeinen guten und großen Stunden fühlt und will. Er braucht Gewalt gegen ſich ſelbſt, um zu ſich ſelbſt, ſeinem eigentlichen, ſeinem wahren, ſeinem weſentlichen Selbſt zu kommen. Erſt wenn die Standarte bei den Feinden

Digitized by Google

ist, wenn ein Ungeheures durch Verzweiflung die letzten Kräfte aus verborgenen Winkeln seiner Natur aufjagt, wird er, was er ist. Er fühlt, daß er sein eigenes Selbst nicht immer hat, er ängstigt sich, es zu verlieren, er weiß, daß es nur manchmal, in der höchsten Lust und in der höchsten Not, ihm selber unbegreiflich wunderbar erscheint. Wer aber sich so tief erkannt hat, daß er an sich zu glauben verzweifeln muß, wie könnte der gar einem Weibe vertrauen? Hier liegt ein Motiv, das Hebbel selbst nur wie im Nebel erblickt zu haben scheint, und wir erst, machischer Gedanken voll, in seiner tückischen Schönheit empfinden.

Ein seltsames Gedicht. Überall Stimmungen angekündigt, die das nächste Geschlecht erst erlebt hat. Überall Drohungen der Zukunft. Überall Fragen, mit welchen sich eben jetzt erst die Menschheit zu rüsten beginnt. Ein Gedicht, wie über unser neues Geschlecht, für unser neues Geschlecht. Warum wirkt es dennoch nicht? Oder da man solches doch lieber nur ganz persönlich fragen soll: wodurch geschieht es mir, daß ich, bei der höchsten Bewunderung dieser Gedanken, niemals über eine rein cerebrale Freude hinaus zur unmittelbaren Empfindung entrückt, keinen Augenblick von meiner logischen Mitarbeit befreit werde und, im geistig frohen Anblick so hoher Dinge, doch niemals ein dumpfes Unwohlsein meiner erbittert widerstrebenden Natur verwinden kann? Ich habe das Gefühl, einer erhabenen Rede zuzuhören, während mich der Redner am Halse würgt. In meinem „Dialog vom Marsyas" versucht der Meister dies aus einer tiefen Verstörung in Hebbels Natur zu erklären, der den Gestalten, die sein Talent entwarf, menschlich nicht gewachsen war; es wäre ihm ähnlich

Digitized by Google

wie dem Herodes gegangen: er hat auch immer erst die Standarte wegwerfen müssen, um sich durch Not höher zu reizen, als sein Wesen war, und die Grimasse, zu der sich dabei jede seiner Gebärden verzerrt, quält uns, indem sie uns seine Qual verrät. Ich glaube aber nun auch noch einen anderen Grund gefunden zu haben. Er muß seine Gestalten forcieren, weil er spürt, daß er nicht die Kraft hat, die Emotion, die ihn selbst zu ihrer Erschaffung erregt hat und in der sie sich bewegen, auch dem Zuschauer mitzuteilen. Er hat aber diese Kraft deshalb nicht, weil er sich dazu eines falschen Mittels bedient, das kein genug starker Leiter ist. Nämlich allein des gesprochenen Wortes. Vor Beethoven hat die moderne Menschheit (von den Griechen wird hier nicht gesprochen, die sich eine Wirkung auf Menschen ohne Musik überhaupt nicht denken konnten) in der Kunst keine Emotion gekannt, deren nicht, dem Grade nach, auch das nackte Wort fähig gewesen wäre. Durch Beethoven hat sie Emotionen von einer Macht kennen gelernt, die den Menschen sogleich von der logischen Welt zu befreien und in das Urwesen der Natur zu entrücken vermag. Seit Beethoven können ihr darum Emotionen von geringer Kraft, als die Instrumentalmusik gibt, nichts mehr sein. Der redende Künstler hat also seitdem nur die Wahl, entweder das Wort mit der Musik zu verbinden — Wagner (für sehr empfängliche Nerven kann die Musik vielleicht durch den Rhythmus ersetzt werden, den die Transfiguration mancher pathologisch suggestiver Schauspieler ausstrahlt — Novelli, Schule Reinhardt); oder auf die sinnliche Emotion überhaupt zu verzichten, in Darstellungen, die niemals das Gebiet der logischen Welt verlassen —

Digitized by Google

Ibſen. Hebbel aber hat noch verſucht, dem bloßen Worte Emotionen anzuvertrauen, die es nur in der Verbindung mit der Muſik erſt finden kann. Er mag dies ſelbſt dunkel gefühlt haben. Wenigſtens wiſſen wir, daß er ſeinen größten Plan, den Moloch, liegen ließ und einen Muſiker dafür ſuchte.

11. Dezember 1904.

Herrn Paul Wiecke vom Dresdener Hoftheater, der geſtern den Herodes gab, haben wir ſchon vor zwei Jahren in einer Vorſtellung des ſeitdem leider zerfallenen Akademiſchen Vereins geſehen. Er nahm damals durch ſeinen Elan einer beherzt zugreifenden Jugend und die geiſtige Sicherheit, mit der er ſich in der enormen Rolle des Peer Gynt zu behaupten verſtand, ſogleich für ſich ein und hatte beſonders zuletzt, in der Szene mit dem Knopfgießer, ein paar Momente von hinreißender Kraft. Neulich hat er im Anſorge-Verein Gedichte Hebbels vorgeleſen, für den er mit ſchöner Leidenſchaft um das Publikum wirbt, wie vor Jahren Kainz für Grillparzer. Ein Schauſpieler von ſolchem Enthuſiasmus könnte jetzt in Wien Wunder tun. Man erinnere ſich nur, wie ſtark doch Herr Heine anfangs gewirkt hat, bis es ihm amtlich verboten wurde. Bei der verſchlafenen Indolenz unſerer Direktoren, bei der Bedürfnisloſigkeit unſeres gottergebenen Publikums, bei der himmliſchen Geduld unſerer entſagenden Kritik kann es wirklich nur einem jungen Menſchen von verruchter Entſchloſſenheit vielleicht noch gelingen, uns aus dem Sumpfe zu ziehen. Und Herr Wiecke wäre noch mehr: er iſt der „intereſſante Schauſpieler", den wir ſo dringend brauchen. Herr Heine

Digitized by Google

geht. Bleiben Kainz und Jarno. Die zwei ſollen jetzt allein beſtreiten, was ſich in Berlin auf Matkowski und Rittner und Baſſermann und Reicher und Sauer und Wüllner und Reinhardt und Steinrück verteilt. Dann aber fragen die Direktoren tiefſinnig, durch welche Tücke wohl unſerer Stadt die „Führung“ im Dramatiſchen entwendet ſein mag . . . Er gefiel geſtern als Herodes ſehr. Er ſpricht vortrefflich: klar gliedernd, wiſſentlich ſteigernd, durch den heißen Atem wirkſam, der aus ſeiner Rede dem Publikum ins Geſicht ſchlägt; und wenn er ſpürt, daß es ſich in den Wirrungen des Dichters verfängt, zögert er nicht, es zu überrennen. Der Furor, mit dem dies geſchieht, iſt ſo ſtark, daß man darüber faſt den leiſen Zweifel vergißt, ob ſein Geiſt nicht bisweilen weiter geht, als ſein Talent nachzukommen vermag. Lernt er erſt noch die Gebärde beherrſchen, die er oft in zufällige Bewegungen zerflattern läßt, ſtatt dieſe in einen einzigen großen, weſentlichen Ausdruck zuſammenzufaſſen, ſo wird er noch reiner wirken. Möchte es unter unſeren Augen geſchehen! Ihn hier zu haben, wäre eine Freude.

Der Puppenſpieler.

(Studie in einem Aufzuge von Arthur Schnitzler. Zum erſten Mal aufgeführt im Carl-Theater am 12. Dezember 1904.)

Zwei Freunde treffen ſich nach Jahren wieder. Freunde? Nun, wie es im „Einſamen Weg“ heißt: „Wir bringen einander die Stichworte ſo geſchickt — es gibt pathetiſche Leute, die ſolche Beziehungen Freundſchaft nennen.“ Sie ſind zuſammen jung geweſen, und das bleibt einem hängen.

Digitized by Google

Eigentlich ist es nur Assoziation, wie die Psychologen sagen: der „Freund" ruft Erinnerungen aus einer Zeit auf, in der wir uns noch selber lieb hatten. Denn damals dufteten uns die Rosen stärker, der Wein war heißer und im Winde wälzten wir uns durch das Gras. Daran erinnert uns der Freund, deshalb haben wir ihn gern; Assoziation. (Wie denn „Treue" nur gutes Gedächtnis ist.) Also zwei Freunde. Sie haben sich zehn Jahre nicht gesehen, nun aber, da sie sich zufällig begegnen, sind sie gerührt. Wenigstens der eine, Herr Eduard Jagisch, der in der Oper Oboe spielt. Wir merken bald, daß der Dichter in ihm den schlichten Mann gezeichnet hat. Er ist verheiratet, er hat ein Kind, er scheint gefühlvoll, wohnt weit draußen vor der Stadt, fast auf dem Lande, obwohl das „manchmal seine mißlichen Seiten hat"; und — und er wagt es, sich glücklich zu nennen, „vollkommen glücklich, schattenlos glücklich," da selbst „der Tod nichts mehr Schreckliches hat, wenn man einmal Weib und Kind hat, die einen beweinen werden". Wir begreifen, daß er mit seinem Behagen den anderen ein bißchen nervös macht. Dieser, Herr Georg Merklin, ist nämlich keineswegs schlicht. Wir merken bald, daß er zu den paar Menschen gehört, denen es weniger darauf ankommt, im Leben etwas zu sein, als zu erfahren, was es denn eigentlich mit dem Leben auf sich hat, und denen ihr Schicksal fast nur wie ein Experiment ist, um daran die Probe auf ihre Gedanken zu machen. Er hat in seiner Jugend gedichtet, man erwartete damals, er würde etwas Großes werden. „Wer sagt dir," antwortete er dem Freunde, der ihn daran erinnert, „daß ich es nicht geworden bin? Müssen es denn die anderen

Digitized by Google

merken? Wenn du heute deine Oboe verkaufteſt oder wenn deine Finger und Lippen gelähmt würden, daß du nicht mehr blaſen könnteſt — wäreſt du ein geringerer Virtuoſe als zuvor? Oder nimm an, du hätteſt keine Luſt mehr und wirfſt ſie einfach zum Fenſter hinaus, deine Oboe, weil ihr Klang dir nicht genügt — wärſt du dann kein Künſtler mehr? Oder wärſt du es nicht vielmehr erſt recht, wenn du es zum Fenſter hinuntergeworfen hätteſt, dein Inſtrument, das ſo ohnmächtig iſt im Vergleiche zu der göttlichen Muſik in deinem Hirn? . . . Nun, ich habe ſie zum Fenſter hinuntergeworfen, meine Oboe. Die Dummköpfe haben ausgeſchrieen: Es fällt ihm nichts ein! Ich laſſe ſie ſchreien. Dem wahren Künſtler kann nie etwas einfallen, denn er hat alles in ſich — er hat die innere Fülle. Das iſt es, darauf kommt es an." Man denkt an Ulrik Brendel, von dem es wörtlich ebenſo heißt, daß „die Welt früher einmal etwas Großes von ihm erwartete," und aus dem dann nur ein ſpöttiſcher Vagabuud geworden iſt, aber immer noch ſtolz auf ſeine Werke, die kein Menſch kennt, weil ſie gar nicht geſchrieben ſind, ſondern nur von ihm allein in Gedanken und Geſichten genoſſen, und den Rosmer ſo beneidet, weil er „wenigſtens den Mut hat, das Leben nach ſeinem eigenen Kopfe zu leben". Freilich um den Preis, verſchollen zu ſein. Aber was liegt daran? Merklin ſagt: „Ich verſichere dir, es tut gar nicht weh, verſchollen zu ſein. Und ich glaube nicht, daß Menſchen meiner Art überhaupt etwas beſſeres zuſtoßen kann." Denn Menſchen von ſeiner Art gelingt es nicht mehr, ſich vom Leben düpieren zu laſſen, und hat man dies einmal verlernt, was bleibt einem noch? „Ruhm? — Zehn Jahre

Digitized by Google

— tausend Jahre — zehntausend? sag' mir, in welchem Jahre die Unsterblichkeit anfängt und ich will um meinen Ruhm besorgt sein. — Reichtum? — Zehn Gulden — tausend — eine Million? — Sag' mir, um wie viel die Welt zu kaufen ist, und ich will mich um Reichtum bemühen. Vorläufig ist mir der Unterschied zwischen Armut und Reichtum, zwischen Dunkelheit und Ruhm zu gering, als daß es sich mir lohnte, einen Finger darum zu rühren. Laß mich spazieren gehen, Freund, und mit Menschen spielen. Das ist das einzige, was eines Menschen meiner Art würdig ist." Er sagt hier wieder: Menschen meiner Art, und steckt sich von den anderen ab, um nur nicht im Haufen zu sein, wie es immer jene drängt, die an einem tiefen Stolze leiden, die sich zu gut sind, um sich mit halben Erfüllungen abzufinden, die lieber verzichten, als sich zu bescheiden. Alles oder nichts, die Losung Brands. Kann ich das Leben nicht zwingen, mir das zu werden, worauf mein inneres Wesen steht, so will ich auch seine Gnaden nicht und danke für ein Glück, das den Hammer einer unerbittlichen Forderung und des großen Mißtrauens nicht verträgt. Dann lieber in der Ecke stehen, spöttisch zuschauen und tändelnd spielen, mit dem Leben und mit den Menschen spielen, wie mit Puppen, was wahrhaftig, an Lebendigen geübt, ein edleres Vergnügen ist, als „Luftgestalten im poetischen Tanze herumwirbeln zu lassen." Als solcher „Puppenspieler" hat sich Merklin von je gern vergnügt. Auch einst, vor zehn Jahren, an eben diesem Herrn Jagisch, der jetzt so glücklich ist. Damals war er das gar nicht, denn er litt, wie solche schlichte Menschen in der Jugend oft, an Mißtrauen vor sich selbst.

Digitized by Google

Wie einen Größenwahn, gibt es nämlich, vielleicht viel öfter als dieſen, auch einen Kleinheitswahn: „Mir geht halt nichts gut aus, mich hat halt niemand lieb!“ Davon ihn zu heilen, ſich aber wieder ein Exempel zu machen, daß in unſerem Leben doch alles nur aus Illuſion gewoben iſt, ſtiftet Merklin ein junges Mädchen an, in Jagiſch verliebt zu tun, wozu es, ſelbſt in Merklin verliebt, ſich bereden läßt. Und nun, nach zehn Jahren, ſagt er es ihm und weidet ſich daran: „Ich vermute, daß dieſer Abend bedeutungsvoller für dich war, als du ahnſt. Ich glaube, daß du an dieſem Abende den Lebensmut in dich getrunken haſt, von dem du auch heute noch erfüllt biſt. Denn damals, geſteh' es, haſt du zum erſten Mal empfunden, daß auch du im ſtande biſt, Glück zu geben, Glück zu empfangen . . . Wäre jene Stunde nicht geweſen, du wärſt wohl dein Lebtag der verſchüchterte, ängſtliche Burſche geblieben, als den ich dich kannte. Vielleicht hätteſt du nicht einmal den Mut gefunden, um ein Weib zu werben . . . Und wie kam dies alles? Wodurch war dieſe außerordentliche Veränderung deines Weſens hervorgerufen? Indem du glaubteſt, das ſchöne Mädchen, das dich damals doch zum erſten Mal ſah, hätte ſich auf den erſten Blick in dich verliebt . . . Du hatteſt Urſache, es zu glauben; aber du haſt dich geirrt . . . Das Ganze war ein tiefſinniger Spaß, den ich ausgedacht hatte . . . Es war eine abgekartete Sache. Die Kleine, die ſo zärtlich mit dir war, tat einfach, was ich wollte. Ihr war't die Puppen in meiner Hand, ich lenkte die Drähte. Es war abgemacht, daß ſie ſich in dich verliebt ſtellen ſollte. Denn du haſt mir immer leid getan, Eduard. Ich wollte in dir die Illuſion eines Glückes

Digitized by Google

erwecken, damit dich das wahre Glück bereit fände, wenn es einmal erſchiene. Und ſo hab' ich — wie es Leuten meiner Art wohl gegeben ſein mag — vielleicht noch tiefer gewirkt, als ich wollte. Ich habe dich zu einem anderen Menſchen gemacht." Der andere hört zu und lacht nur ſtill vor ſich hin. Und dann kommt es heraus: daß er das alles ſchon weiß. Längſt. Das Mädchen ſelbſt hat ihm geſtanden, daß es zuerſt nur ein Spiel war. Später, als es kein Spiel mehr war. Denn ſpäter iſt ſie ihm dann wirklich gut geworden und dann iſt ſie ſeine Frau geworden und jetzt iſt ſchon ein großmächtiger Bub da. Und ſo verdankt er dem Puppenſpieler eigentlich ſein ganzes Glück. Aber dem Puppenſpieler kommt es doch ſeltſam vor. Beſonders der Bub kommt ihm ſeltſam vor, dieſer wirkliche, unleugbare, leibhafte Bub, aus einer Illuſion geboren. „Wer weiß, wozu dieſer kleine Junge einmal berufen iſt. Und wenn man zugleich bedenkt, daß er nie geboren wäre, wenn ich nicht an jenem Abend den Einfall gehabt hätte . . . Ihr müßt es ihm erzählen, wenn er einmal groß genug iſt, um es zu verſtehen . . . Ein Kind meiner Laune — wahrhaftig." Und er geht. Die beiden aber binden dem Buben die Serviette um und rücken ſeinen Stuhl an den Tiſch und es wird gegeſſen. Und wir merken, oder es kommt uns wenigſtens vor, daß der Dichter ſagen will: Der ſchlichte Mann hat recht, nicht die „Menſchen meiner Art", ſondern, die ſich vom Leben foppen laſſen.

Womit wir denn wieder bei Grillparzers und Stifters altöſterreichiſcher Weisheit der Beſchwichtigung und Entſagung wären:

Digitized by Google

Eines nur ist Glück hienieden,
Eins; des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

Beiseite leben. Still sein. Sich nicht vermessen, um sich nicht zu verlieren. Umgekehrt wie Brand: nicht „alles oder nichts," sondern dazwischen. Nicht hochmütig auf die Wahrheit pochen, die, wenn sie extrem wird, über unsere Kraft geht. Die kleinen Lügen nicht verachten, aus denen doch manchmal etwas so Wirkliches wie dieser kleine Bub hier wird, worin vielleicht das eigentliche Wunder und das letzte Geheimnis unseres Lebens liegt. Eine Gesinnung, die sich seit ein paar Jahren bei Schnitzler immer wieder meldet, sogar im „Einsamen Weg," seiner reifsten, so wunderbar tiefen und reichen Dichtung. Eine Gesinnung, die auf mich — lieber Arthur, sei nicht bös, aber: Bekenntnis gegen Bekenntnis — allmählich unerträglich pensioniert wirkt. Eine Gesinnung, mit der sich auch Hebbel, durch Österreich gebrochen, betrogen hat: Kraft oder Schönheit gehört in unser Leben nicht, nimmt, wenn sie sich darin zeigt, eine Schuld auf sich und muß sie tragisch büßen. Ich habe sonst meinen Marxismus mit der Zeit recht bedingen gelernt, aber da muß ich doch sagen: Dies scheint mir wirklich nichts als der geistige Ausdruck einer sinkenden ökonomischen Klasse zu sein, die, da sie sich durch die Entwicklung unaufhaltsam zerrieben fühlt, jetzt einfach aus dem Leben desertieren will. Durch unsere Geburt gehören wir ihr an, deshalb wird sie aus unserer Empfindung niemals aus-

Digitized by Google

zutilgen sein, die Frage ist nur, ob wir auch geistig uns ihr fügen müssen oder sie geistig vielleicht überwinden dürfen, ob nicht unserer Generation gerade dazu nur die Kunst gegeben wurde, die Kunst und die namenlose Sehnsucht, um durch sie das Leben selbst, dessen leere Lügen wir nicht mehr ertragen, aus uns umzuformen. Das Leben hält uns geistig nicht, was wir von ihm fordern. An unseren Gedanken gemessen, ist es matt und dumpf. Und darum willst du dich aus ihm stehlen, in den Winkel müßiger Entsagung? Weil es unserem Geiste nicht gemäß ist, das soll mich bestimmen, es mit dem Geiste der Väter zu versuchen? Wenn das Leben mir nicht gemäß ist, wer sagt dir denn, daß ich darum mich ändern muß, statt es? Trauen wir uns so wenig zu? Haben wir uns denn schon mit ihm gemessen? Wir wollen doch erst einmal sehen, wer stärker ist: Wir mit unserer freudigen Sehnsucht nach der neuen Form einer starken, durchaus wahrhaften, leuchtenden Existenz in innerer Freiheit, oder dieses hinfälligen alten Lebens trister Widerstand! In Gedanken still beiseite, sozusagen: auf dem anderen Ufer sein und höchstens manchmal lächelnd herüberschauen, froh, daß man sich noch zur rechten Zeit geflüchtet und davor gesichert hat, das scheint jetzt oft der müde Wunsch deiner Menschen. Aber solche Gedanken, die nur still, mit gesunkenen Händen, beiseite sitzen können, sind mir nichts und mich verlangt nach kühneren, die die Kraft hätten, die Fäuste zu ballen und ins Leben zu strecken und es nicht zu lassen, bis es uns segnen wird. Ich denke jetzt so oft an deinen „Schleier der Beatrice", an die schaurig große Stimmung jener letzten Nacht, die den blutigen Borgia

Digitized by Google

ſchon vor den Toren weiß . . . und morgen wird er kommen und mit ihm kommt der Tod. Sind wir nicht ſelbſt jetzt in ſolcher Nacht einer Welt, die morgen verſinkt? Aber da wollen wir doch die paar letzten Stunden, bevor der Borgia kommt, endlich einmal nicht mehr entſagen, nicht mehr uns fügen, nicht mehr nach dem Gebot der Väter fragen, ſondern nachholen, bevor es zu ſpät iſt, und endlich nichts als wir ſelbſt ſein und, den Tod im Leibe, endlich, endlich leben! Ich glaube nicht mehr, Arthur, daß Entſagung Reife iſt. Ich glaube, ſie iſt nur innere Schwäche. (Furcht von Menſchen, die ſich bewahren wollen, weil ſie noch nicht wiſſen, daß dies der Sinn des Lebens iſt: ſich zu zerſtören, damit Höheres lebendig werde.) Ich glaube, daß dies weite Leben, das da draußen winkt, ungeheuer reich an wilder Schönheit und verruchtem Glück iſt: es wartet nur auf einen großen Räuber, der es zwingen wird. Ich glaube nicht mehr an die kleinen Tugenden des gelaſſen zuſchauenden Geiſtes. Ich glaube nur noch an die große Kraft ungeſtüm verlangender Leidenſchaft. Und ich glaube, daß einer von uns, gerade einer von uns, dies machen muß, dies Werk, das die letzte Nacht einer alten Zeit enthalten wird, aus der ſchon in der Ferne, blutig froh, die Sonne der neuen bricht. Mach' du's!

Jarno gab den Puppenſpieler in ſeiner feſten und ſicheren Art, mir faſt ein bißchen zu feſt und beſtimmt: die Figur hat bei Schnitzler den beinahe muſikaliſchen Reiz einer Radierung, Jarno macht einen Holzſchnitt daraus. In den „letzten Masken", die vorhergingen, wirkte Herr Heine als Rademacher ſehr, prachtvoll in dieſer Miſchung von Grimm, Neid, Haß, Gier, Wut eines ohnmächtigen

Digitized by Google

Menſchen, der ſich ein ganzes Leben geduckt hat und nun im Tode höhnend aufbäumt. Zum Gilbert in der „Literatur", die dem Puppenſpieler folgte, iſt er im Tone zu ſchwer, zu real, beſonders neben dem Simpliziſſimusſtil der Frau Retty und des Herrn Treßler, die hier in ihrem Element waren.

Timon von Athen.

(Von Shakeſpeare. Im Kaiſerjubiläums-Stadttheater aufgeführt am 31. Januar 1905.)

So iſt die Reihe: Lear, dann Antonius, nun holt er Atem, Troilus folgt, Coriolan, aber wie einer, der ſinnlos losſchlägt, am Schlagen ſelbſt die Wut, ſtatt ſie zu ſättigen, nur immer noch reizt, ſtößt er nun noch dieſen letzten furchtbaren Schrei des Timon aus. Hier iſt die Welt zu Ende, hier kehrt das Chaos wieder, hier iſt nur noch Finſternis und Blut. Manche glauben zu ſpüren, auch in Szenen, die unzweifelhaft von Shakeſpeare ſind, es habe hier ſeine geſtaltende Kraft nachgelaſſen. Mich ergreift gerade dies ſo grauenhaft groß: daß auch er ſogar, er, einmal doch vor dem Leben ſchwach und klein geworden iſt, zu tief getroffen, um noch länger der Meiſter zu ſein, der es gelaſſen in Figuren ſchließt und ſie ſpielen läßt. So lange ein Menſch noch fähig iſt dem Daſein ſchöne Bilder abzuziehen, hat er doch immer nur ſeinen fernen Schein geſpürt. In ſeinen Schlund geſtürzt, in ſeinem Feuer brennend, die frechen Hände, die nach ihm griffen, von ſeinem Qualm verbrüht, wird man ungeſchickt, noch gefällige Formen zu drehen. Gerade wie Shakeſpeare hier die

Digitized by Google

„Literatur“ zerreißt, keine Metapher mehr beherrscht und fast darin aufatmend zu schwelgen scheint, daß er nichts von seiner Kunst mehr hat, gerade diese letzte Verlorenheit an ein einziges, alles auslöschendes Gefühl, das ungeheuer gewesen sein muß, hat eine tragische Gewalt, die einem Werke der vollkommenen Kunst immer versagt bleiben wird. Aus dem größten Dichter, der je war, springt hier plötzlich derselbe gepeinigt stöhnende, heulende, rasende Mensch hervor, der jeder von uns ist, wenn es auch Glückliche gibt, die es nicht bemerken. Und dann verstummt die Kunst.

Die Forscher regen sich nun neugierig auf, was es denn gewesen sein mag, wodurch um diese Zeit, seit dem „Hamlet“, Shakespeare so „verstimmt“ wurde. Die schwarze Dame in den Sonetten? Der Fall des Essex? Die Puritaner? Ich habe früher lange gedacht, ob nicht zur Erklärung sein Bedürfnis des Künstlers, die Welt und die Menschen in den Momenten ihrer höchsten Schönheit und Größe zu sehen, ausreichen könnte, zu der sie doch immer erst kommen, wenn sie irgend ein Entsetzliches aus der Trägheit angelernter sanfter Lügen und betäubender Verhüllungen reißt. Auch ist es mir wahrscheinlich gewesen, es möchte wohl der bloße Anblick des Lebens, wie seltsam sich darin die Gemeinheit des Menschen mit seiner Dummheit erwürgend verstrickt, genügen können, einen nachdenklichen und gegen sich aufrichtigen Mann zu verzweifeln, ohne daß er dazu noch erst selbst an sich die Tücke der Schicksale besonders zu erfahren braucht. Aber dies ist doch wohl artistischer gedacht, als auf einen so lebendigen Menschen zutreffen kann, und es würde den

Digitized by Google

Ton persönlicher Verbitterung und Demütigung nicht erklären, die, mit einer wütenden Gier sich zu rächen, aus diesen Gestalten schreit. Shakespeare muß dazu schon selbst etwas erlebt haben, nur braucht es gar nichts Trauriges gewesen zu sein, sondern bloß so stark, daß er in Leidenschaft geriet. Leidenschaft aber, woher immer, über einen Menschen geworfen, zieht in solche Tiefen des gärenden Gefühles hinab, daß er sich nicht wieder in die laue Region unleidenschaftlicher Menschen zurückfinden kann. Der Welten Urmusik im Ohre, hat er die Sprachen des Verstandes verlernt, er kann nichts mehr verstehen, was sich auf der Erde begibt, und er wird ungerecht, indem er nun aus der Leidenschaft das Maß für Dinge holt, die doch gar nicht unter ihren Gesetzen stehen. Dies furchtbare Gericht, das hier, vom Hamlet an bis zu Timon, über die Menschheit gehalten wird, trifft diese schließlich gar nicht, weil sie seine Forderungen gelassen abweisen kann, weil sie hier doch mit einer höheren und reineren strafend verglichen wird, die es noch gar nirgends als nur in der Sehnsucht einer über das Irdische hinausgestreckten Leidenschaft gibt, und weil es ihr gutes Recht ist, sich nach ihrer angestammten Art in der Gegenwart behaglich zu gefallen, ohne viel zu fragen, ob nicht in einer helleren Zukunft einmal ein stärkeres Geschlecht, durch Leidenschaft verwandelt, auf eine Höhe des Daseins gelangen wird, von welcher aus alles, was jetzt ist, tief im Gemeinen unten erloschen scheint. Daher der Ton von Demütigung: indem der Dichter, von Leidenschaft entführt, die Welt träger Menschen, die sich an den Verstand und seine Abmachungen halten, durchaus nicht mehr ertragen kann, fühlt er doch,

Digitized by Google

daß ſie ſtärker iſt als er, und fühlt ſich darum doch zuletzt auch wieder ſelbſt im Unrecht gegen ſie.

Was ein Menſch, einmal in Leidenſchaft geraten, erlebt, wenn er nun wieder unter die Verſtändigen zurückgeſtoßen wird, ballt Shakeſpeare, hier wie im Lear, in ein einziges Wort zuſammen: Undank. Undank ſcheint ihm der Regent der Welt, Undank läßt alle anderen Laſter verblaſſen, Undank iſt der ſchlimmſte Fluch, der auf den Menſchen liegt. Der Verſtändige begreift das eigentlich gar nicht ganz. Er kennt ärgere Gefahren. Vor dieſer meint er ſich mit einiger Vorſicht ſichern zu können. Und er findet wohl auch, daß, wer Undank erlebt, immer doch eigentlich ſelbſt die Schuld hat; man muß ſich eben beſſer zu verwahren wiſſen. Er hat ſicher recht. Wer fähig iſt, über ſich ſo zu herrſchen, daß er, wie bei einem Handel, niemals von ſeinen Gefühlen mehr geben wird, als er dafür einzunehmen die Sicherheit hat, dem kann von Undank nichts geſchehen. Aber das weiß der Leidenſchaftliche wohl auch. Er weiß, daß er ſelbſt allein es iſt, der die Schuld hat. Er weiß, daß er ſich von allen Leiden heilen könnte durch den großen Entſchluß, ſich nicht mehr zu vergeuden, ſondern behutſam, wie die anderen tun, immer erſt vorzuſorgen, daß keiner von ihm mehr empfängt, als er ihm vergelten kann. Er weiß es, nur hilft es ihm nichts, da dies eben die Natur des leidenſchaftlichen Menſchen iſt, nicht leben zu können, ohne ſich überall herzuſchenken. Und davon iſt er nicht zu heilen, durch keine Erfahrung und keinen Rat, weil es ihm ja gar nicht darum geht, für ſein Gefühl einen guten Tauſch zu machen, ſondern weil es ihm ewig unbegreiflich bleibt, wie denn dies

Digitized by Google

Gefühl, das über ihn selbst von einer solchen ungeheuren Macht ist, vor anderen so schwach und hinfällig und elend sein kann, daß es sie nicht zu zwingen vermag. Dies erbittert ihn, viel weniger gegen die Welt, als gegen sich selbst, gegen sein eigenes Gefühl, das er ihr so stolz und selig angetragen hat, als würde das höchste Glück ihr damit dargebracht, und das er nun so jämmerlich ins Leere, in den Wind, in den Sand zerrinnen sieht. Er kommt sich dabei so gemein, so verächtlich vor, gar nicht als einer, der betrogen worden ist, sondern der betrogen hat, da sich doch jetzt herausstellt, daß alles, was in ihm so stark und hell schien, nun draußen gebrochen und erloschen im Staube liegt. Das macht den Undank zum schlimmsten Gift: er läßt uns viel weniger an der Welt als an uns selbst verzweifeln, über unsere Schwachheit, an der wir uns selbst berauschen, als hätten wir es in uns, durch Glück, das wir gewähren, die Menschen an uns zu binden, während es sich doch zeigt, daß wir niemanden und nichts gewonnen haben, nur uns verloren. Darum ist es vielleicht der höchste Zug der Dichtung, daß Shakespeare den Timon zum albernen Verschwender gemacht hat, mit dem der Verständige, wenn er es recht überlegt, eigentlich nicht einmal Mitleid haben kann, da er es schließlich ja gar nicht anders verdient. Daran spüren wir erst, wie furchtbar der Dichter vom Undank getroffen und völlig in sich vernichtet gewesen sein muß, indem er sich selbst mit aller fürstlichen Macht seiner Seele zuletzt nur noch als einen Gecken von blödem Hauswirt sah, der sinnlos sein Gut verschleudert und verprapt. Der Fall des Essex? Die schwarze Dame der Sonette? Die

Digitized by Google

Puritaner? Lassen wir die Gelehrten streiten. Möglich, daß es auch das war. Ich glaube aber nicht, daß ein Mensch, der der Leidenschaft fähig ist, erst ein häßliches Erlebnis braucht, um tragisch „verstimmt“ zu werden; es kann auch ein sehr schönes sein. Es genügt dazu, daß einer nur einmal was Wirkliches spürt, so stark, daß er meint, dies Gefühl müsse, von ihm den Menschen zugeschickt, ihnen wie die Sonne leuchten, heiß und groß, dann aber gewahr wird, daß es nicht die Kraft hat, ihnen etwas zu sein. Gewahr werden, daß man mit dem Höchsten, was man ist, doch nie die Kraft hat, einem Menschen etwas zu sein, dies genügt. Dann sitzt man bald in seiner Einsamkeit als ein Bettler da, nur mit dem einzigen Wunsche noch, schon auch endlich sagen zu können:

Nun, Lippen, straft nicht weiter, schließt euch fest;
Und was verkehrt ist, beff're Gift und Pest!
Nur Gräber grabe man und sink' in Nacht!
Sonn' hüll' in Schwarz dich! Timon hat vollbracht.

Schmelz, der Nibelunge.

(Komödie in vier Akten von Franz Adamus. Zum ersten Mal aufgeführt im Raimund-Theater am 6. März 1905.)

Die „Familie Wawroch“ des Franz Adamus, die am 21. April 1900 im Deutschen Volkstheater gegeben wurde, enthält eine Szene, die man nicht wieder vergißt. Im dritten Akt, in der Schenke „zum schwarzen Diamanten“, die dem alten Juden Schmelz gehört. Draußen lärmt es, Arbeiter rotten sich, Weiber heulen, der Heinrichschacht ist zerstört, jetzt sind sie zum Marthaschacht hin, die Wippen

Digitized by Google

krachen, Dampf ziſcht, und Geſang und Geſchrei, Vivat, Hurra, Hoch erſchter Mai, ſo kommt's immer näher, immer drohender, immer wüſter an den zitternden alten Juden heran. Daneben aber, im anderen Zimmer, liegt ſein Weib in den Wehen. Und er lauſcht. Und jetzt kracht es, vom Schachte her. Und dann ſchreit das Weib ſchrill auf, nebenan. Er aber ruft: „Riboine schel oilom, Herr der Welten!" Und holt den Tales, den langen Mantel mit den ſchwarzen und weißen Streifen, und hüllt ſich ein und macht ſeltſame ſchwere fremde Zeichen und murrt ſeltſame ſchwere fremde Worte, während draußen die Steine ſchon an die Türe praſſeln.

Dieſer alte Schmelz hat einen Buben, Willuſch, der in der Schenke aushilft, angewidert vom Lärm und Dunſt der Trinker, immer gleich gereizt, wenn einer mit ihm ſchreit, ſehr fleißig, mit einer wahren Gier, nur recht viel zu lernen und Wiſſen an ſich zu raffen, um ſo doch ſpäter einmal vielleicht dieſer Welt zu entkommen. Still und dem Vater gehorſam, geht er unter den Zechern herum. Da ſchiebt ihm einer ſein Glas hin und herrſcht ihn an: „Noch einen Schnaps, Jud!" Der Knabe zuckt zuſammen. Und da der Zecher flucht: „Sakramentski potworo! Noch ein Schnaps!", fährt er wie ein gereiztes Tier auf ihn los, weiß vor Wut: „Sie, da wird nicht geſchimpft! Verſteh'n Sie!" Der Alte trennt ſie: „Geh', Willuſch, geb' ihm den Schnaps. Wirſte dich mit d'n Goj herausſtell'n? Soll er ſag'n: Jud'! Biſte kein Jud'?" Wilhelm gehorcht. Der Alte mahnt ihn dann noch: „Und du ſollſt dich nicht mehr einlaſſen in ſolche Streitigkeiten mit die Kerls! Was geht das dich an, was ſie reden? Du ſchau

Digitized by Google

auf das Geſchäft! Un' ſoll'n ſe reden, was ſe woll'n!" Wilhelm verteidigt ſich: „Ich hab' mich nur ſo geſchämt, daß die mich Jud' geſchimpft haben!" Und geduldig ſetzt er ſich wieder an die Kaſſe hin und ſchreibt die Schulden aus den Büchern heraus.

Dieſen Satz führt das neue Stück des Adamus aus: das Stück von den Juden, die ſich ſchämen, wenn ſie Juden geſchimpft werden, und die ſtolz ſind, wenn man ſie nicht als Juden erkennt, das Stück von den armen, halben Menſchen ohne Heimat, weil ſie ſich von der alten losgeriſſen und doch nicht die Kraft haben, ſich eine neue zu ſchaffen.

Willuſch iſt jetzt an der Univerſität in Wien. Er heißt nicht mehr Wilhelm Schmelz, ſondern Franz Wilhelm. Und er hat ſich taufen laſſen. Warum? Zunächſt wohl nur aus einer kindiſchen Eitelkeit. Er iſt in eine Geſellſchaft deutſcher Studenten geraten, zur Verbindung „Nibelungia", und es ſchmeichelt ihm, daß ſie ihn für einen Arier halten. Dies tut ihm ſo wohl, daß er allmählich anfängt, ſelbſt an ſeiner jüdiſchen Abſtammung zu zweifeln. Er erinnert ſich, daß ſeine ſelige Mutter „allem eher ähnlich geſehen hat, als einer Jüdin: das Prototyp einer ſchleſiſchen Bäuerin! Etwas Ariſcheres im Ausdrucke nicht zu denken!" Freilich der Vater. Dieſer Vater, der ihn ſo liebt und immer ſo rührend für ihn geſorgt hat! Es iſt furchtbar für ihn. Und manchmal ſitzt er verzweifelt da und wünſcht ſich ſchluchzend: „Ach, wenn es doch überhaupt keine Juden gäbe!" Und er erklärt es dem Freunde, mit dem er wohnt: „Schau, Deubner, ſchon als Kind hab' ich faſt nur unter Chriſten gelebt — meine

Digitized by Google

besten Freunde waren Christen . . . Daß es da zwischen Christen und Juden einen anderen Unterschied gäbe, als den doch sehr geringen in der Religion, daran hab' ich überhaupt nicht gedacht. Ich komm' an die Universität, lerne deutschnationale Kollegen kennen, sie ziehn mich in ihren Kreis und ich denke mir da natürlich zuerst gar nichts Besonderes dabei. Dann fällt hie und da ein Wort — über die Juden — und ich merke, daß sie mich für keinen halten . . . Was hätt' ich nun tun sollen? Sofort losspringen und rufen: Sie, meine Herren, Sie irren sich, ich bin ein Jude —? Nein, das bring' ich nicht über mich — dazu hab' ich zu viel Schamgefühl!" Dann aber kommt wohl noch etwas dazu: ein Zug jener unerbittlichen Selbstkritik, mit der die Juden sich peinigen. Keine andere Nation sieht ihre eigenen Fehler so grell und keine haßt sie so. Keine hat diese zornige jüdische Gerechtigkeit, die niemals begreift, daß, wer sich behaupten will, vergewaltigen lernen muß. Keine ist so bereit, sich immer wieder vor das Gericht der Vernunft zu stellen, unfähig, einzusehen, daß alle großen Taten der Menschheit viel mehr aus der Tiefe die Vernunft überwältigender Instinkte geschehen. Jede andere Nation nimmt die Triebe und Leidenschaften, die sie stark in sich spürt, einfach als ihr natürliches Gesetz hin: So bin ich, so muß ich sein, also ist es mein Recht. Nur die Juden sind ewig in dieser tiefen, scheuen Verwunderung über sich selbst: So bin ich, aber soll ich, darf ich es denn eigentlich auch? Die anderen wissen, daß man ein Recht, nach dem man erst fragt, doch eben dadurch schon verwirkt hat.

Und nun soll der Studiosus Franz Wilhelm in den

Digitized by Google

Bund der Nibelungen aufgenommen werden. Gerade in den „Badeni-Tagen“. Die Stadt ist in Aufruhr. Gestern ist die Polizei ins Parlament gedrungen, der Führer der Deutschen, der Abgeordnete Zorn, ist verhaftet und fortgeschleppt worden, nun ziehen die wehrhaften Verbindungen vor das Haus, die Nibelungen voran, Wilhelm mit, die Polizei will es wehren, sie hauen zu, und Wilhelm, der im Gedränge sein Mädchen bedroht sieht, gibt in der Wut einem eins mit dem Stocke über den Schädel, der taumelt, schon greifen die Schergen nach ihm, aber die Freunde reißen ihn weg und bringen ihn fort, nun ist er plötzlich ein Held und soll abends, beim Stiftungsfest der Verbindung, zum ersten Mal als Bruder unter ihnen sein. Da begibt es sich, daß sein Vater, der alte Schmelz, dem ein Neffe, ein fanatischer Jude, den Abfall des Willusch verrät, um ihn zu retten, in die Stadt kommt. Er trifft ihn zu Hause nicht mehr, läßt sich die Kneipe nennen und dringt dort ein. Man kann sich denken, wie die zechenden deutschen Burschen den alten polnischen Juden empfangen. Was will der hier? Welche Frechheit! Und was will er von Wilhelm? Das wird doch wirklich schon verdächtig. Wilhelm aber, wieder von jener Scham verwirrt, die es ihm immer verwehrt, sich zu bekennen, herrscht den Alten an: „Also — ich bitte — sagen Sie endlich — wer sind Sie — was wollen Sie von mir?“ Der Alte zuckt zusammen und murmelt nur: „Gar nichts.“ Und will fort. Dann aber bricht's plötzlich aus ihm hervor: „Warum hast du mich so schwer gestraft, ewiger Gott im Himmel? Was hab' ich denn getan e so Schlechtes? — Ich hab' gesündigt gegen deine Gebote — gut. Ich hab' schwer

Digitized by Google

gesündigt — ja. Aber ich bin doch nur ein schwacher Mensch. — Aber du — du! Ein wildes Tier kennt seine Familie, aber mein Kind — mein eigenes Kind — verleugnet mich!" Und da die Studenten lärmen und höhnen: „Machen Se nicht Ihr Gespött mit ein' alten Mann! Ich weiß, ich bin ja nur ein armer, alter Jud'! Was soll ich sagen mehr? Gott hat mich eso geschaffen. Er wird wissen, warum! Gelobt sei Gott in der Höh'! — Aber wenn Se haben zu Haus noch ein' alten Vater — denken Se auf ihn, denken Se auf ihn!" Er stürzt ohnmächtig hin, erschrocken bemühen sich die Studenten jetzt um ihn, da gellt es von der Straße herein: „Das Ministerium ist g'stürzt — Extraausgabe! Demission des Ministeriums! Auflösung des Parlaments! Die neuen Minister! . . ."

Von den Studenten ausgestoßen, in der tiefen Angst um den kranken Vater, voll Scham und Reue, gescheitert, zerbrochen, an sich irre, kehrt Wilhelm zu seiner Nation zurück. Und da er das Gefühl hat, nicht mehr leben zu können, bevor er gesühnt haben wird, stellt er sich selbst der Polizei. Er wird für jenen Schlag gegen den Polizisten verurteilt werden. § 81, wenigstens ein paar Monate Kerker. Dann aber, dann fängt ein neues Leben an.

Mir ist hier sehr sympathisch die Neigung des Autors, es sich mit allen Parteien zu verderben. Er hat das Talent, es keiner recht zu machen. Dazu gehört immerhin Mut und ein Vertrauen in die eigene Kraft, das selten geworden ist. Auch wird man nicht leugnen können, daß das Stück technisch vortrefflich geführt ist. Mir fehlen nur die rechten Motive für den Wilhelm. Es kommt gewiß vor,

Digitized by Google

daß ein junger Jude aus Eitelkeit, falſcher Scham und um ſtudentiſche Freuden behaglicher zu genießen, ſeine Raſſe verleugnet. Man kann das recht gut begreifen, aber es regt einen nicht weiter auf. Und ich habe gefunden, daß es im Leben doch meiſtens tiefere Motive ſind, welche Juden zum Verrate verlocken. Ich kannte als Student einen Juden, der auch verſuchte, ſeiner Raſſe zu entkommen und ein Deutſcher zu werden. Es iſt ihm nicht gelungen, er hat ſich dann erſchoſſen. Aber ich habe niemals mehr bei einem Menſchen ein ſo wunderſchönes und großes Gefühl für das deutſche Weſen gefunden. Er war von der Art der deutſchen Nation wie faſziniert. Er erkannte ſie tiefer und reiner, als es ein Deutſcher, dem ſie geläufig iſt, jemals vermögen wird. Er empfand ſie inniger, zärtlicher, ſehnſüchtiger, als irgend einer ſeiner gelaſſenen blonden Freunde begreifen konnte. Nur half ihm das alles nichts. Sein Irrtum war: zu meinen, ein ſo hohes und ſtarkes Gefühl für ein fremdes Weſen müſſe uns fähig machen, es uns anzueignen. Das iſt aber nicht wahr. Im Innerſten mit dem Höchſten des deutſchen Weſens vertraut, der deutſcheſten Gedanken voll, durch die deutſcheſten Gefühle beſtimmt, fuhr er fort, zu mauſcheln. Ich aber, nächtelang ihm zuhörend, durch ihn zuerſt den deutſchen Geiſt mit allen Wildheiten und Zärtlichkeiten begreifend, ſah damals ein, daß Verſtand und Gefühl ohnmächtig ſind, uns umzuwandeln. Und alle Sehnſucht der Entbehrung, der Entfernung hilft dem Menſchen nichts. Du bleibſt am Ende, was du biſt . . . Auf dieſes Motiv wäre der Wilhelm zu ſtellen geweſen: auf ein ſehr aufrichtiges und echtes Verhältnis eines jungen Juden zum deutſchen Geiſte und auf den abſurden Wahn

Digitized by Google

der liberalen Zeit, vom Verstande aus oder durch Gefühl unsere Instinkte und was wir in der Tiefe sind, korrigieren zu können.

Der arme Wilhelm Schmelz gibt es auf, ein Deutscher zu werden. Ob er aber deswegen ein guter Jude sein wird? Kaum. Was soll aus ihm werden? Was soll aus solchen werden. Der Autor bleibt hier die Antwort schuldig. Aber er hat sie in einem anderen Stücke gegeben. Dieses heißt „Neues Leben", von sehr merkwürdigen Gedanken getrieben, mit denen es nur leider dramatisch nicht ganz fertig wird. Ein reicher Baron zieht das Kind armer Leute auf. Herangewachsen, erfährt es die Wahrheit. Und nun sehnt sich der Jüngling weg, zu seiner verlassenen Mutter hin, nach seiner Heimat, die man ihm gestohlen hat. Er sucht die Mutter auf, der er sehr ungelegen kommt, die ihn nicht versteht, mit der er nicht reden kann — er steht nun erst recht ohne Heimat da. Die Lösung, die der Autor am Ende versucht, ist keine, aber ein wunderschönes Wort klingt einmal durch, daß nämlich für uns heute, für uns die Heimat nicht „unserer Väter Land", sondern „unser Kinder Land", daß unsere Heimat nicht in der Vergangenheit, sondern daß sie in der Zukunft ist, daß wir heutigen Menschen, Juden oder Christen, keine alte Heimat mehr zu bewahren, sondern erst eine neue zu erwerben haben. Der kleine Wilhelm Schmelz leidet daran, daß er, als Jude geboren, sich nicht mehr als Jude fühlen kann. Aber geht es denn nur den Juden so? Irgend ein heutiger junger Mensch, in Preußen geboren, kann sich denn der heute noch als Preuße fühlen, als solcher Preuße, wie sein Vater war? Oder ist denn unter uns einer, der das starre, altösterreichische Gefühl unserer Väter noch

Digitized by Google

begreifen kann? Die alten Raſſen in Europa ſind zu Ende. Welch ein Wahnſinn, weil man ſich in der einen nicht wohl fühlt, in eine andere von den alten zu ſpringen! Freuen wir uns lieber der neuen, die jeder ſchon in ſich keimen fühlt, und hegen wir ſie tätig, frohen Vertrauens auf „unſerer Kinder Land“, das wir mit der Seele ſuchen.

Den Wilhelm gab Herr Eugen Burg. Er iſt vor Jahren ein Liebling der Wiener geweſen und hat ſich dann in Hamburg bei Berger tüchtig hinaufgeſpielt, bis zum Oswald, den wir nächſtens auch hier von ihm zu ſehen hoffen. Geſtern bewies er ſeine alte Kunſt, in heiklen Rollen einem ſchon ungeduldigen Publikum ſo ſympathiſch zu bleiben, daß er es in der Entſcheidung immer wieder für den Autor gewinnt. Herr Homma, Herr Valberg, Herr Popp, Herr Millmann, beſonders aber, in der liebenswürdigen Epiſode eines ſozialiſtiſchen Studenten, Herr Wehle, halfen ihm tapfer. Der Autor ſchon nach dem zweiten Akt, aber noch unter Proteſt gerufen, konnte nach dem dritten und vierten einen kaum mehr beſtrittenen, ſehr ſtarken Erfolg quittieren.

Die natürliche Tochter.

(Zur Aufführung im Intimen Theater am 2. Februar 1906.)

„Marmorglatt und marmorkalt“, hieß es in der „Leipziger Literatur-Zeitung“, gleich nach der Weimarer Première. Und ſeitdem ſagt dies einer dem anderen nach. Der Knabe lernt es, bevor er das Stück kennt. Der Regiſſeur, der Schauſpieler weiß es, bevor er zur Arbeit geht,

Digitized by Google

Das Publikum erwartet es. „Marmorglatt und marmorkalt.“ Dabei bleibt es. Und ganz geſcheite Leute habe ich ſagen hören, man müſſe darum hier nach einer ganz eigenen Inſzenierung ſuchen, ſozuſagen in Marmor, oder als Relief, die Schauſpieler gleichſam in gemeſſen ſprechende Statuen verwandelnd. Dies zu treffen ſei für den Regiſſeur das eigentliche Problem. „Marmorglatt und marmorkalt.“

Man läßt ſich nämlich durch die Worte täuſchen, Goethes Kunſt ganz mißverſtehend, deren Sinn es iſt, Aufregung durch Darſtellung zu beſchwichtigen. Er griff nach der Kunſt in extremen Zuſtänden tödlicher Verſtörungen, um ſie zu kalmieren. Er ſpürt das Leben zu heiß, es verbrennt ihn: die Kunſt ſoll es abkühlen. Er ſpürt das Leben zu nah, es erſtickt ihn: die Kunſt ſoll es entfernen. Durch die Kunſt will er ſo weit vom Leben weg, daß er es dann, von drüben, ungefährdet betrachten und jetzt erſt die Schönheit ſeiner Gefahren bewundern kann. Dies geſchieht durch ſeinen löſchenden, erkältenden, abrückenden Vers, der aber, um zu wirken, vorausſetzt, daß wir die Flamme des Lebens geſpürt haben, die er bannt.

Für die Iphigenie, für den Taſſo, für die natürliche Tochter, überall iſt alſo das Problem der Darſtellung: erſt uns zu entflammen, wie der Dichter war, uns ſozuſagen am Leben anbrennen zu laſſen, dann aber noch zur rechten Zeit zu löſchen, ſo daß wir jetzt, unverſehrt und mit dem Aufatmen des Geretteten, der Flamme zuſehen können, wie ſchön ſie iſt. Es iſt alſo falſch, wenn der Schauſpieler ſich mimiſch den abkühlenden Verſen anzupaſſen ſucht. Nein: er muß die Flamme ſein. Dann erſt ſegnen wir die ſchützende Macht dieſer wehrenden Verſe. Man

Digitized by Google

erinnere ſich nur, wie Kainz neulich den vierten Akt des Taſſo geſpielt hat: nicht die Worte, ſondern das Feuer, das ſie verbergen.

In der „Iphigenie", im „Taſſo" kann ich dem Schauſpieler ſagen: Spiele den Zuſtand, die Situation, die unter den Worten, hinter den Worten liegt, und ſpiele den Menſchen, den dir der Dichter bringt! In der natürlichen Tochter muß ich noch mehr von ihm fordern. Nämlich: Schaffe den Menſchen, von dem dir der Dichter nur die Gattung gibt! König, Herzog, Sekretär, Weltgeiſtlicher, Mönch heißt es auf dem Zettel und ſo ſind ſie vom Dichter gehalten: Typen, welche nun der Schauſpieler erſt zu Perſonen zu machen hat. Das iſt ihm ja nicht ſo neu. Auch Molière gibt bisweilen nur den Heuchler, den Geizigen, und läßt es dem Schauſpieler, ihn „individuell" zu beſtimmen. Auch Shakeſpeare zuweilen, bei den Figuren der zweiten Reihe (die der dritten ſind ſtets wieder ganz perſönlich), bei Horatio, Theſeus, ja doch eigentlich auch beim Proſpero. Und was der Schauſpieler am liebſten ſpielt: die ſogenannten guten Rollen ſchlechter Stücke ſind meiſtens auf einen einzigen Zug geſtellt, zu welchem er dann erſt aus ſich den Menſchen beizubringen hat. Er ſoll hier nur dasſelbe, aber da traut er ſich nicht; nichts hat unſeren Dichtern mehr geſchadet als der Reſpekt des Schauſpielers. Ich würde ihm ſagen: Behandle deinen Herzog, deinen Mönch ungeſcheut, als wären ſie von Philippi! Aus einem anderen Grunde als Philippi, weil er nämlich nicht wollte, was dieſer nicht kann, hat Goethe hier ganz ebenſo bloß umriſſen, was auszufüllen, auszuführen nun die Sache des Schauſpielers iſt.

Digitized by Google

Ich frage mich nun aber, warum man eigentlich niemals versucht hat, die natürliche Tochter wirklich zu spielen, das heißt also: die Leidenschaft ihrer Zustände schauspielerisch auszudrücken und ihre Rollen schauspielerisch zu „individualisieren". Glauben in der Tat alle, Goethe verlange mit gebundener Schauspielkunst aufgeführt zu werden? Oder — hat man vielleicht Furcht? Nämlich Furcht, daß sie, wirklich gespielt, zu stark wirken könnte, stärker als den bürgerlichen Gewohnheiten erwünscht ist? Ich habe diesen Verdacht. Und möglich wäre, daß aus solcher Furcht auch Goethe sie unvollendet ließ. Er erschrack vielleicht plötzlich, als er sich daran sah, Einsichten zu verraten, die er lieber bei sich zu verwahren für klüger halten mußte.

Es gibt einen merkwürdigen Brief von Knebel über das Stück. Der schrieb: „Es ist das raffinierteste Werk, so wie es da liegt, von Kunst, Talent und, darf ich das Wort wohl aussprechen? — von Seelenbüberei, das jemals aus Goethes Feder geflossen . . . O, wie muß man im Herzen verdorben sein, ein solches Werk hervorzubringen! Vermutlich, weil es schwer sein möchte, nicht bei irgend einem Individium eine selbständige, freie Seele zu finden, so nahm Goethe die Stände, und diese sind alle, per état und de par le roi, Schurken. Sie mögen es mitnehmen, da ihre Häupter Narren und Schwächlinge sind. So sieht es also in der moralischen Welt aus! Und da ist weiter kein Mittel, wenn man doch fortleben will, als daß man auch ein Bube werde. Hier ist also der Sieg des Verstandes, der Kunst und des Genies!" Das hat dem braven Knebel doch wohl nicht nur sein Ärger, seine Verbitterung gegen den Dichter eingeblasen, sondern er begriff, was

Digitized by Google

dieſes Stück eigentlich bedeutet. Es ſtellt dar, wie der Staat, der vorgibt, das Menſchliche zu ſchützen, an einen Punkt gelangt, wo er, eben durch ſeinen Apparat, das Menſchliche vernichten muß. Das Soziale, um der Menſchen willen entſtanden, kennt dann nur noch die Sorge, ſich zu erhalten, und opfert die Menſchen. Man fragt ſich hier zuletzt: ob nicht die Barbarei ſelbſt, die kein Geſetz kennt und alle wilden Triebe walten läßt, noch erträglicher iſt als eine Kultur, in welcher vor einem Papier, das des Königs Namen trägt, jedes menſchliche Gefühl verſtummt. Iſt es ihr Ende, aus wilden Tieren künſtliche Beſtien zu machen, von ganz derſelben Gefährlichkeit und Verderblichkeit, die nur das voraus hat, daß ſie ſich auf ein imaginäres Intereſſe des Ganzen berufen darf, was ſoll ſie dann noch? Um ſich zu ſichern, ſchließt ſich der Menſch an die Menſchen, in Stände, zu Parteien zuſammen; und am Ende iſt es der Stand, iſt es die Partei, die, indem ſie ihr eigener Zweck werden, den Menſchen zerſtören. Eugenie, die edelgeborne, hat keine Wahl, als zu entfliehen oder ſich zu verbergen. Ein Symbol, das kein Anarchiſt höhniſcher, grimmiger erfinden könnte. Ich begreife, daß der Geheimrat vor ſich erſchrak.

4. Februar 1906.

„Die natürliche Tochter," von der ich ja ſchon neulich ausführlicher ſprechen durfte, hat geſtern in einer keineswegs vollendeten, in Einzelnheiten dilettantiſchen, aber ſicher geführten und mit kräftigem Eifer aufwärtsſtrebenden Darſtellung ungemein gewirkt. Gar nicht „marmorglatt und marmorkalt". Eine atemlos lauſchende Gemeinde, die nach

Digitized by Google

allen Akten Zeichen der Ergriffenheit, der Begeisterung gab. Es war die hundertste Vorstellung dieser Bühne*), die, vielleicht zuweilen auf recht wunderlich verworrene Weise, doch immer nur der Kunst zu dienen den schönsten Willen hat. Wo ist in Wien eine zweite, die dies von sich sagen darf? Sie hat sieben Stücke von Strindberg in sechsunddreißig Aufführungen, vier von Przybyszewski in elf Aufführungen, hat Johannes Schlaf, Peter Nansen, Gustav Wied, Maeterlinck und Maupassant, hat des innigen Wilhelm Schmidt-Bonn, der zu den reinsten Hoffnungen des deutschen Theaters gehört, wunderbar zartes Gedicht „Mutter Landstraße", hat Eduard Stucken, Thaddäus Rittner und Paul Wertheimer gebracht; hier ist die kleine Orloff, die jetzt bei Brahm als Hannele, als Hedwig Ekdal und zuletzt als Pippa so sehr gefallen hat, hier der junge Tony Schwanau erschienen. Und was mir mehr gilt: hier ist kein Stück aufgeführt worden, das nicht um Hohes errungen hätte, kein einziges, das auf das Geschäft geschielt hätte. Wo ist in Wien eine zweite Bühne, die das von sich sagen darf?

Ein Dokument.

1899 ging Olbrich nach Darmstadt, vom Großherzog Ernst Ludwig in die neue Kolonie gerufen. Und seiner hochwollenden Art gemäß, die sich nirgends im einzelnen beschwichtigen, sich niemals isolieren läßt, sondern von jeder Stelle gleich zum Ganzen, ins Allgemeine, nach Ver-

*) Des „Intimen Theaters" in Wien.

Digitized by Google

einigung drängt, trieb es ihn nun, die zunächſt ganz behutſam geplante Reform mit Leidenſchaft auszuſtrecken. Er hat es in ſich, nicht bloß Häuſer, ſondern am liebſten gleich Staaten zu bauen. Wer weiß, ob wir nicht doch noch einmal zuſammen eine Inſel erobern, um ein Reich der neuen Menſchheit aufzurichten? Damals war er noch beſcheidener, es genügte ihm, wie wir im Scherze gern ſagten: Darmſtadt zur Hauptſtadt Europas zu machen. Natürlich geriet er dabei bald auch an das Theater, alle Fragen, alle Probleme: Bauform, Beleuchtung, Dekoration, Koſtüm, Spiel, Deklamation in ſeiner heftig durchdenkenden Weiſe bezwingend. Wir trafen uns 1900 im Mai in Mainz; und ein paar Wochen ſpäter ſind wir dann eine Nacht in Rüdesheim am Waſſer unter dem Monde geſeſſen. Und mir iſt, wenn ich mich erinnere, jetzt oft ſeltſam, wie doch alles, was ſeitdem von Kolo Moſer, Roller, Appia, Gordon Craig und im Kreiſe Reinhardt ausgeſponnen worden iſt, in ihm damals ſchon lebendig war. Nun galt es aber, ſeine Kollegen in der Kolonie, den Hof und die teilnehmenden Kunſtfreunde der Stadt unſern Wünſchen zu nähern. Ich ſchrieb für dieſe ein Programm. Gefliſſentlich „populärer“, als es mir ſonſt zuſagt. Gleichſam in einem Plakatſtil. Trotzdem ſcheint es mir doch eine Art Dokument, das vielleicht jetzt etwas wie hiſtoriſches Verdienſt haben mag. Ich brauche aber wohl kaum erſt zu ſagen, daß ich dieſe Meinungen von vor fünf Jahren in vielem gewechſelt oder doch gelindert habe; ich bin bisweilen ein bischen ſkeptiſch und auch, beſonders was den „neuen Stil des Deutſchen Theaters“ angeht, gerechter geworden, in dem

Digitized by Google

Maße, als andre zur selben Zeit gegen ihn ungerecht wurden.

* * *

Allgemeiner Zustand des deutschen Theaters.

Das deutsche Theater ist seit Jahren in einem kläglichen Zustande. Es unterhält eigentlich nur noch die Masse der kleinen Bourgeoisie. Die Gebildeten wenden sich immer mehr von ihm ab; die Dichter verzweifeln, auf ihm noch wirken zu können; die Künstler glauben längst nicht mehr von ihm irgend eine Förderung der Kunst erwarten zu dürfen. Es scheint fast, als ob die Goncourts auch für uns Recht behalten sollten, die schon vor Jahren gemeint haben, das Theater werde bald überall zum Zirkus geworden sein. Ja, man muß heute sogar sagen, daß das Varieté, das große Tingel-Tangel eher noch einen gewissen Zusammenhang mit der Kunst hat als das Theater. Der Stil, den am Wiener Burgtheater Laube geschaffen und Dingelstedt, mit einer Wendung ins Makartische, vollendet hat, der Stil, der sich an den deutschen Bühnen aus Nachwirkungen der Hamburger und der Weimarer Schule gebildet hat, endlich auch der Stil, den die Meininger gebracht haben, alle drei sind jeder modernen Empfindung einfach unerträglich geworden. Der Gebildete ist heute soweit, daß er zu sagen pflegt, er lese ein Drama lieber bei sich zuhause; durch eine Aufführung werde ihm der Eindruck nur verdorben. Es braucht aber nicht erst gesagt zu werden, daß ein Drama, das wirkliche Drama, nur auf der Bühne, erst durch das Spiel sein wahres Leben erhalten kann.

Digitized by Google

Der sogenannte „neue Stil“ des Berliner „Deutschen Theaters“.

Nur das Berliner „Deutsche Theater“ Brahms nehmen manche von dieser allgemeinen Verachtung aus; diesem sei es doch gelungen, wird behauptet, für die Darstellnng moderner Stücke einen ganz eigenen Stil herauszubilden. Es soll nicht geleugnet werden, daß dieses Theater in der Tat ein Ensemble hat, welches zur Darstellung kleiner bürgerlicher norddeutscher Zustände mit ihren bedrückten Menschen im Heitern und im Ernsten ausreicht, wenn auch leicht nachzuweisen wäre, daß diese Form keineswegs neu, sondern nur eine Anpassung der alten Jfflandischen Weise ist; was für oder gegen sie vorzubringen ist, mag bei Goethe im 28. Bande (besonders die Aufsätze „Weimarisches Hoftheater“ und „Berliner Dramaturgen“) nachgelesen werden. Und jedenfalls hat die Erfahrung bewiesen, daß dieser Stil versagt, sobald er den engen Kreis der naturalistischen Schilderung einmal verläßt und sich an eine freiere Aufgabe machen will. Er hat schon bei der „Versunkenen Glocke“ versagt, er versagt bei den Werken aus Ibsens letzter Periode, er versagt vollends bei Maeterlinck und Hofmannsthal ganz, und gar seine Versuche mit Schiller (in der berüchtigten Aufführung von „Kabale und Liebe“ im Jahre 1894) sind ausgelacht worden. Ein Stil aber, mit dem sich höchstens eine kleine, nur auf den Ausdruck des Alltäglichen gerichtete Schule behelfen kann, wird uns nicht genügen. Soll das Wort vom „neuen Stil“ überhaupt irgend einen Sinn haben, so kann darunter doch nur eine Form der Jnszenierung und der Darstellung ver-

Digitized by Google

ſtanden werden, die fähig iſt, alles, was in den alten Dichtungen, von der griechiſchen Tragödie bis auf Hebbel und Otto Ludwig, für unſre Empfindung noch lebt, und alles, was heute träumende Dichter ſich an Geſtalten abgerungen haben, zu unſrer Erſchütterung oder Erheiterung und dadurch zur Befreiung auferſtehen zu laſſen. Wenn wir keine ſolche Form finden, ſo wird eben das Theater nur noch ein Ort gemeiner Beluſtigung ſein. Finden wir ſie, ſo iſt auch in der Kunſt des Schauſpielers eine Renaiſſance zu denken, wie die Kunſt des Malers in unſern Tagen, wie die Kunſt des Architekten und des Dekorateurs ſie ſchon erfahren hat, und wie ſie eben jetzt die Kunſt des Dichters durch Maeterlinck, D'Annunzio und unſern Hofmannsthal zu erfahren ſcheint.

Die Renaiſſance in den andern Künſten.

In der neuen Renaiſſance können wir bei den andern Künſten immer ganz deutlich drei Phaſen unterſcheiden. Die Renaiſſance beginnt immer damit, daß eine Kunſt ſich plötzlich wieder auf ſich ſelbſt beſinnt und entſchließt, nachdem ſie eine zeitlang alles mögliche geweſen, nun endlich einmal ſie ſelbſt und nichts als ſie ſelbſt zu ſein. Die Malerei, die hundert Jahre lang alles mögliche, Zeichnung, Dichtung, Philoſophie, ja Moral, nur nicht Malerei geweſen iſt, entſchließt ſich endlich, nicht mehr zu reden, nichts mehr zu erzählen, ſondern zu malen. Den ganzen Inhalt der ſogenannten „modernen Bewegung“ ſpricht der Satz aus: die Malerei wird maleriſch. Ebenſo iſt die Dichtung der Epigonen zur proſaiſchen Beſchreibung und Aufzählung, zu einer Reportage des Wirklichen geworden, die, bei be-

Digitized by Google

wunderungswürdiger Fertigkeit, doch unkünstlerisch ist, weil sie, statt zu schaffen, nur abzudrücken vermag, und erst in den letzten Jahren scheint sich die Jugend zu besinnen, daß die Dichtung die edle Kunst der Worte ist, die in diesen zarten, flüchtigen Stoff Erträumtes webt. Die zweite Phase, nachdem eine Kunst nur erst wieder sich selbst entdeckt hat, ist dann immer der große technische Rausch. Sie will nun zeigen, daß sie alles kann, daß ihr nichts unmöglich ist, daß es gar nichts brauchen würde als sie allein, um die Schönheiten aller Himmel und aller Erden und aller Höllen zu erschöpfen. Sie rennt nun alle Gebiete ab, sie reißt alles an sich, sie will keine Grenzen kennen. Daß sie diese finden und sich ins Ganze aller Künste einordnen und sich an ihrer Stelle zum gehorsamen Instrumente bescheiden lerne, dies bleibt der letzten Phase vorbehalten. Ist es erreicht, so ist sie vollendet.

Rückblick auf die bisherigen „Stile" des deutschen Theaters.

Die Schauspielkunst ist in Deutschland, die Hamburger Schule abgerechnet, eigentlich noch nicht dazu gekommen, jemals frei und ganz Schauspielkunst zu sein. Theoretisch scheinen wohl Goethe und Schiller ihr Wesen vollkommen begriffen zu haben, praktisch haben sie sich bald verleiten lassen, um andrer Künste willen, die ihnen näher waren, die Schauspielkunst zu vergewaltigen. Statt, wie es auf ihrem Wege lag, sie bis zu plastischen Wirkungen oder doch bis dicht an die Grenze, wo die Plastik beginnt, zu entwickeln und auszubilden, haben sie ihr gewaltsam die Gesetze der Plastik aufnötigen wollen, unter welchen ihre ganz

Digitized by Google

andre Natur verkümmern mußte. Dasſelbe iſt der Schauſpielkunſt fortab immer wieder geſchehen, noch zuletzt von jenem Berliner „neuen Stil“, der nichts weiter iſt als die Unterdrückung der Schauſpielkunſt durch den Literaten, der nur ſeine literariſchen Forderungen, nur literariſche Rückſichten, nur literariſche Wirkungen kennt. Man hat geſagt, bei Vorſtellungen des „Deutſchen Theaters“ habe man das Gefühl, gar nicht im Theater zu ſein, ſondern vielmehr das Stück vom Autor ſelbſt, mit genaueſter Betonung ſeiner feinſten Intentionen, ganz wie er es ſich denkt, vorgeleſen zu hören. Wobei denn doch zu fragen wäre, wozu wir dann überhaupt ein Theater brauchen, mit allen ſeinen ungeheuren Mühen der Vorbereitung und Abrichtung, die Tolſtoi einmal mit ſolcher Erbitternng geſchildert hat, und zu entgegnen wäre, daß das „Schauſpiel“ nicht zum Nachdenken von Gedanken, ſondern eben zum Schauen, zum Anſchauen von Geſtalten da iſt, und auch auf die höchſten Forderungen Goethes und Schillers an den Schauſpieler („der Schauſpieler müſſe ſeine Perſönlichkeit verleugnen und derart umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewiſſen Rollen ſeine Individualität unkenntlich zu machen“ und ſo weiter, zerſtreut unter „Verſchiedenes über Theater“) zu verweiſen wäre.

Anfang jeder Reform: die Schauſpielkunſt muß ſich entſchließen, endlich Schauſpielkunſt zu werden.

Nachdem ich fünfzehn Jahre lang das Theaterweſen betrachtet, unſre deutſche Art mit der franzöſiſchen, ſpaniſchen, engliſchen und italieniſchen verglichen, als Autor die Un-

Digitized by Google

fähigkeit unsrer Schauspieler, irgendwie die Absichten des Dichters anschaulich zu machen, als Kritiker das Unvermögen mit Worten zu helfen, als Regisseur die Ratlosigkeit des Schauspielers vor jeder über die gemeinste Nachahmung hinausgehenden Aufgabe so oft empfunden habe, ist es mir zur Gewißheit geworden, daß wir eine wahre Schauspielkunst niemals haben werden, wenn sie sich nicht entschließt, denselben Weg zu gehen, den die anderen Künstler gegangen sind, und jene drei Phasen auch ihrerseits durchzumachen. Sie muß aufhören, Plastik oder Literatur oder irgend eine andre Kunst zu sein und muß zu den höchsten ihr möglichen Wirkungen entwickelt werden. Fühlt sie sich erst souverän und ist sie von allen Seiten bis an alle Grenzen vorgedrungen, an welchen sie sich mit den andern Künsten zusammenstoßend berührt, so bleibt nur noch übrig, sie dann ins Ganze aller Künste einzuordnen, mit den anderen zu verbinden und aus allen zusammen jene vollkommne Darstellung des Schönen zu gewinnen, die die Träume der Edelsten beunruhigt, von Richard Wagner bis auf D'Annunzios „Fuoco". Den ersten Schritt dazu haben die modernen Italiener bereits getan: ihre ungeheure Wirkung kommt daher, daß sie zum ersten Mal gewagt haben, zunächst einmal nichts als nur Schauspieler zu sein, ihr Metier aufs äußerste zu treiben und das Mimische bis an die letzten Grenzen auszudehnen, die ihm gezogen sind. Ich habe an Novelli gezeigt, wie dieser souveräne Schauspieler, ohne es selbst zu wissen, bloß dadurch, daß er immer aus den menschlichen Empfindungen die höchsten schauspielerischen ausschöpft, mit allen seinen Darstellungen zuletzt immer an einen Punkt gerät, wo die

Digitized by Google

mimiſche Wirkung unwillkürlich zur maleriſchen wird, und jeder erinnert ſich, wie die Duſe, auch indem ſie in ihrer Technik an das äußerſte Ende geht, oft aus der Region des Schauſpielers auf einmal in eine rein muſikaliſche Welt enthoben zu ſein ſcheint. Holen die deutſchen Schauſpieler nach, was ihnen die Italiener vorgemacht haben, entſchließen auch ſie ſich, ſich reſolut der mimiſchen Kunſt anzuvertrauen, gelingt es ihnen aber dann, bewußt auszuführen, was jenen nur wie im Traume geraten iſt, lernen ſie, bewußt die Verbindung der Schauſpielkunſt, einer extremſten Schauſpielkunſt mit den anderen Künſten, mit den extremſten Ausdrücken der anderen Künſte anzuſtreben und aus allen zuſammen eine höhere neue Einheit zu gewinnen, durch welche nachher auch jeder Teil wieder vom Ganzen aus erneut würde, dann erſt und nur dann werden wir eine deutſche Schauſpielkunſt haben.

Anwendung der Theorie auf ein Beiſpiel.

Ich würde mir die Gelegenheit wünſchen, der „Kolonie“ an einem Beiſpiele zu zeigen, mit dem Buche in der Hand, wie ich mir das denke. Ich würde etwa die „Trachinierinnen“ des Sophokles wählen. Angenommen wäre, daß mir ein Perſonal von mittlerer Begabung zur Verfügung ſtände, alſo allerdings von Leuten, die nicht bloß äußerlich abgerichtet ſind, ſondern doch eigentliche, wenn auch mäßige und unausgebildete ſchauſpieleriſche Begabung haben. Angenommen wäre ferner ein Maler, der nicht bloß fähig wäre, Sophokles nachzufühlen, ſondern in ſeiner Natur mit der ſophokleiſchen ſo verwandt wäre, daß die Worte des Dichters in ihm ſogleich Viſionen erwecken

Digitized by Google

würden. Dann wäre mein Verfahren: zuerst den Schauspieler den menschlichen Gehalt der Tragödie empfinden zu lassen, unbekümmert um Griechentum, unbekümmert um Verse, wie einen Fall, der gestern geschehen ist, wie wenn es sich um ein modernes Stück handeln würde; der Deianeira also zu sagen: Du bist eine Frau, die ihren Mann liebt, seit Jahren hast du ihn entbehrt, nun kommt er heim und bringt seine Geliebte mit, du wirst eifersüchtig, wehrst dich vergeblich gegen deine Leidenschaft, tötest den, den du dir zu retten glaubst und sühnst es mit deinem eigenen Tode — also der Reihe nach Trauer, wiedererwachende Hoffnung, Freude, Verdacht, Unruhe, Heftigkeit, Verzweiflung, Reue, tragische Ergebung, das spiele, als ob du die Cameliendame zu spielen hättest, unbekümmert um Griechen, unbekümmert um Verse; oder dem Herakles zu sagen: Du bist vergiftet und stirbst am Gift, wie Salvini oder Zacconi in der „Morte civile“. Damit wäre zu beginnen, und der rein schauspielerische Ausdruck des Stückes wäre durch unablässige Proben so einzuüben, daß er zuletzt ganz mechanisch würde und dem Schauspieler sogar, wenn er mit dem Stichworte aus dem Schlafe geweckt würde, in der Betäubung noch geläufig sein müßte. Inzwischen hätte ich aber mit meinem Maler genau dasselbe getan, nämlich ihm den menschlichen Gehalt der Szenen und zugleich jenes farbige und leidenschaftliche Griechentum, das uns Nietzsche wieder in den Tragikern spüren gelehrt hat, so eindringlich vor- und dargestellt, bis ihm jede Szene zu einem Bilde geworden wäre, das ich ihn nun leidenschaftlich bäte, mit der höchsten Gewalt, deren er fähig, zum größten Ausdruck zu bringen. Indessen er

Digitized by Google

sich darum bemüht, sind meine Schauspieler schon dahin gebracht worden, ihre Rollen mit aller Vollendung zu „spielen", und ich fange nun an, während er seine Skizzen ausmalt, mit den Schauspielern erst das „Wort" zu üben. Die ganze Vorstellung „steht" bereits, wie man beim Theater sagt, und nun wird erst mit der „Deklamation" begonnen, die denn also in ein schon unabänderlich gewordenes Spiel eingefügt wird. Bin ich so weit, daß endlich die Deklamation auf dem Spiele wie eine Haut sitzt, und ist inzwischen der Maler mit seiner Arbeit fertig geworden, so fangen nun die Proben im Kostüm und mit Dekoration an: wie ich früher in ein mimisch fertiges Spiel die Deklamation eingefügt habe, so füge ich nun die aus dem Spiele und der Deklamation gewonnene Einheit erst noch ins Kostüm und in die Dekoration ein. An diesem Tage, würde ich sagen, fängt eigentlich erst die Probe des Stückes an. Bis dahin ist alles Vorarbeit, Hausarbeit gewesen. Nun erst, da im Detail alles fertig ist, kann der Regisseur darangehen, das Ganze zu bedenken, indem er nicht ruht, bis Schauspielkunst und Redekunst, Musik und Dekorationskunst sich so harmonisch verbinden, daß jede dasselbe, nur eben auf ihre Weise, auszudrücken scheint. Mit dem Buche in der Hand wäre leicht zu zeigen, wie das an den wichtigen Stellen des Stückes zu geschehen hat.

Wie eine so geführte Schauspielkunst zudem mit der lyrischen Kunst vereinigt und beide, von Malerei und Musik umgeben, auch öffentlichen Festen und damit der Erziehung der ganzen Nation zur Freude dienstbar gemacht werden könnte, sei einer späteren gelegentlichen Erörterung vorbehalten.

Digitized by Google

Regiſter

Adamus, Franz 129, 454.
Aiſchylos 73.
Ajalbert 385.
Altenberg, Peter 235.
d'Annunzio, Gabriele 174, 179, 182, 240, 243, 249, 266, 339, 341, 471, 474.
Antoine 146, 157, 315, 320, 372, 374, 382.
Anzengruber 129, 170.
Appia, Adolphe 48, 253, 468.
Arnold 262, 293.

Bachmann 406, 413.
Bahr, Hermann 183, 189.
Balzac 27.
Barnay 156.
Barrès 228, 229, 230.
Baſch 52.
Baſſermann 301, 303, 440.
Bataille 131, 139.
Bauernfeld 122, 123, 127, 129.
Baumeiſter 51, 288, 300, 301, 309, 371, 386.
Baumgartner 41.
Beardsley 244, 262.
Becque, Henri 373, 374, 375.
Beerbohm Tree 137.
Beer-Hofmann 130, 277, 281, 285.
Beethoven 50, 107, 108, 134, 298, 438.
Behrens, Peter 240.
Benedix 79.
Berg, O. F. 129.
Berger 462.
Bernauer, Rudolf 215, 216.
Bernhardt, Sarah 26, 333, 364, 365, 366, 368, 369, 371, 372, 380, 381.
Bernſtein 384.
Bertens, Roſa 239, 303.
Beyerlein 196, 200.
Bierbaum, Otto Julius 422.
Bilhaud, Paul 378.
Bilſe 196.
Birron 189, 209, 228.
Björnſon 287.
Blaha, kl. 413.
Blei, Franz 228.
Bleibtreu 146.
Bleibtreu, Frau 16, 35, 43, 101, 115.
Blumenthal, Oskar 51, 148.
Bölſche 145, 149.
Bonn 101.
Böſendorfer 172.
Bourget 164.
Brahm, Otto 75, 101, 221,

Digitized by Google

240, 286, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 386, 467, 470.
Brandes, Georg 77.
Brandt 139.
Brenneis, Frl. 139, 162, 174.
Brieux 403.
Bronte, Cesare 181.
Brüll 57.
Bruno, Giordano 391, 409.
Bucher, Lothar 202.
Burckhard, Max 79, 130, 202, 205, 218.
Burckhardt 275, 320.
Burg, Eugen 462.
Bussion, Paul 149, 156.
Byron 77.

Capus, Alfred 157, 158, 159, 160, 161, 374, 375.
Caspar, Medizinalrat 148.
Castelli 141.
Catacuzène, Elsa, Prinzessin 254.
Chopin 424.
Claar 406, 413.
Clemenceau 148.
Clemens 406.
Conrad 146.
Conradi 146.
Coquelin 309.
Corinth 254.
Costa 129.
Courteline 112, 403.
Craig, Gordon 468.
Curel 234.
Czagell 406.

Dante 41, 63, 251.
Dehmel, Richard 424.
Deinhardstein 116.
Déroulède 22, 164.
Després, Suzanne 372, 380, 382, 383, 384, 385, 886.
Devrient, Emil 11, 47, 106, 320.
Dewal, Frl. 174.
Dickens 80, 83, 84, 398.
Diderot 23.
Dingelstedt 225, 469.
Dittersdorf 294.
Donnay, Maurice 344, 346, 347, 348, 349, 350, 354.
Döring 225.
Drumont 22.
Dumas 79, 347, 349, 354.
Dumont 75.
Durieux 277, 287.
Duse, Eleonora 42, 75, 77, 84, 243, 252, 331, 332, 336, 337, 339, 341, 342, 343, 344, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 371, 377, 381, 384, 385, 475.
Duse, Luigi 331.

Ebner-Eschenbach 129.
Eckermann 72.
Eckhart 159.

Digitized by Google

Edel 422.
Eisenschitz 236.
Eisner 174.
Engels 288, 296.
Enrici 422.
Erl, Frl. 201, 209.
Euripides 73.
Eysoldt, Gertrud 239, 244, 248, 261, 266, 269, 276, 277, 292, 293, 371, 380, 383.

Fasser, Frl. 209.
Fichtner 168.
Field, Nathanael 277, 280, 281.
Fischer 303.
Fontane 148.
Forain 27, 349.
Forest 215, 302, 303.
Forst 422.
Fortuny 48.
France, Anatole 22, 397, 399, 403, 406.
Friedjung 204.
Frohn, Charlotte 146.
Fulda, Ludwig 36, 41.
Funkenstein, Klemens 426.

Galafrès 234.
Galvani 339, 342.
Gautier, Théophile 364.
Genast 222.
Gerzhofer 174.
Giacosa 265.
Giampietro 295.
Giannini, Olga 319, 330.
Gide, André 228, 230, 231, 232, 233, 234.
Gimnig 35, 41, 79, 115.
Ginisty 137.
Girardi 169, 227.
Glitz 287.
Gneist 202.
Goethe 14, 40, 41, 47, 49, 71, 72, 107, 108, 110, 111, 113, 120, 223, 224, 227, 241, 266, 273, 320, 336, 339, 414, 417, 419, 463, 464, 465, 470, 472, 473.
Goldoni 356.
Goltz 50, 51.
Gorki, Maxim 160, 239, 245, 389, 391.
Gourmont, Remy de 229, 375, 377, 386, 410.
Grabbe 114.
Grandval 363.
Grazie, M. E. delle 7, 8, 12, 17, 21, 129.
Gregori 43, 52, 75, 112.
Gribl 140.
Grillparzer 122, 126, 129, 439, 445.
Groß 406.
Grün, Anastasius 122.
Grünne, Graf 117.
Guitrij 383.
Gyp 346.

Haitzinger 168.

Digitized by Google

Halbe, Max 29, 35.
Halm 126, 127, 129.
Hanstein, Adalbert v. 145.
Hart, Brüder 146.
Hartleben, Otto Erich 7, 53, 56, 57, 67, 196, 200, 345, 407, 420.
Hartmann 84, 85, 112, 199.
Hauptmann, Carl 145.
Hauptmann, Gerhart 140, 145, 146, 147, 148, 240, 266, 275, 296, 302, 334, 407.
Hawel 129.
Haydn 294.
Hebbel 75, 169, 216, 218, 232, 344, 360, 418, 430, 431, 434, 435, 437, 439, 446, 471.
Heijermans, Hermann 190.
Heims, Else 286, 293, 295, 302.
Heine, Albert 16, 27, 28, 47, 52, 439, 448.
Heine, Wolfgang 140, 144.
Hennequin, Maurice 378.
Henriot 315.
Herzl 93, 94.
Hodler 51.
Höfer, Herr 189, 196, 201, 209, 228.
Höflich, Frl. 255, 277, 287, 293, 295, 380, 387.
Hofmannsthal, Hugo v. 130, 175, 240, 249, 269, 275, 276, 470, 471.
Hofmeister 302.
Hofteufel 140, 196.
Hoheneck, Frl. 430.
Hohenfels 11, 41, 47, 112.
Holbein 116.
Hollaender, Felix 262, 266.
Holz, Arno 65, 71, 141, 142, 146, 147, 345.
Homer 364.
Homma 462.
Hugo, Viktor 369.
Hülsen 101.

Ibsen, Henrik 12, 14, 75, 77, 78, 79, 112, 131, 132, 189, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 240, 266, 350, 351, 356, 382, 384, 389, 395, 439, 470.
Iwald 302, 303.

Jacobsohn, Siegfried 225.
Jarno 240, 255, 266, 396, 406, 412, 440, 448.
Jensen 157, 162, 167, 189, 196, 201, 209, 222, 228.
Jerschke, Oskar 65.

Kainz 41, 42, 52, 65, 73, 92, 111, 227, 244, 303, 371, 439, 440, 464.
Kaiser 129.
Kallina 84.
Karlweis 129, 172, 374.
Kaulbach 112.

Digitized by Google

Kayßler, Friedrich 286, 293, 296, 387.
Keim 129.
Kerr, Alfred 217, 301.
Keßler, Graf 230.
Khnopff, Ferdinand 384.
Kipling, Rudyard 364.
Klein, Joſef 277, 286.
Kleiſt 71, 222, 223, 224, 225, 226, 227.
Klinger 415.
Knebel 465.
Knebel, Frl. v. 224.
Köhler 302.
Korff 11, 20, 41, 93, 106, 116.
Korn 168.
Kralik 129.
Kramer 140, 162, 167, 174, 201, 209, 228, 234.
Kranewitter 129.
Krenn, Frl. 397.
Kuh, Emil 431.
Kutſchera 139, 157, 174, 189, 201, 209, 234.

Laermans 180.
Landauer, Guſtav 159.
Lange, Sven 17, 18, 19, 20.
Langmann, Philipp 129.
Laſſalle 180.
Laube 117, 120, 121, 122, 126, 127, 224, 225, 294, 469.
Laval, Frl. 174.
Lavedan 346.
Lehmann, Elſe 300, 303, 380, 385.
Lemaître 365, 370, 382.
Lenz 415.
Leonardo 47, 177.
Leſſing 299.
Lewinsky 43.
Licho 262.
Lichtenberg 159, 164.
Lindau 56, 236.
Lißl, Frl. 228.
Ludovica, Maria 109.
Ludwig, Otto 35, 471.
Lugné-Poë 382.
Lützow, Linda v. 174.

Mach 430.
Maeterlinck, Maurice 22, 240, 248, 249, 251, 252, 254, 320, 344, 467, 470, 471.
Magnier 378.
Mahler, Guſtav 48, 294.
Mahr 406.
Maran 413.
Mars, Frl. 365.
Marterſteig, Max 311.
Marx 302.
Maſſinger, Philipp 277, 280, 281.
Matkowsky 111, 440.
Maupaſſant 467.
Medelsky 11, 16, 28, 52.
Meinhard, Karl 209, 302, 303.
Michelangelo 134, 177.

Digitized by Google

Mitsch 430.
Mildenburg, Anna von 371, 377.
Millmann 462.
Mirbeau, Octave 21, 23, 24, 407, 409, 410.
Mitterwurzer 21, 79, 101, 115, 371, 396.
Moissi, Alexander 277, 286.
Molière 24, 231, 266, 267, 464.
Moser, Kolo 48, 253, 468.

Nansen, Peter 467.
Neher, Louis 430.
Nerz 413.
Netty 449.
Neumann, Luise 168.
Neumann-Hofer, Annie 131.
Niebuhr 202.
Niese, Hansi 196.
Nietzsche 85, 218, 220, 275, 320, 328, 336, 340, 388, 423, 424, 476.
Nissen 16, 35, 57, 79.
Novalis 250.
Novelli 43, 227, 243, 265, 305, 306, 310, 311, 315, 317, 320, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 371, 438, 474.

Odilon, Frau 162, 167, 397.
Olbrich 48, 142, 240, 241, 253, 467.
Oppeln-Bronikowski 248.
Orloff 467.

Palme 406.
Paul, Jean 398.
Pauli 302, 303.
Petri, Frl. 189.
Pfitzner, Hans 276, 293.
Philippi 51, 101, 102.
Piamonti 330.
Pinero 354.
Pittschau 101, 115.
Plato 158.
Ploszowski 426.
Plutarch 44.
Pohl 236.
Pohl-Meiser 84, 406.
Popp 462.
Porto-Riche, Georges de 162, 163, 164, 165, 166.
Praga 265.
Przybyszewski 422, 424, 425, 426, 427, 430, 467.

Rabitow 43.
Rachel, Frl. 365.
Raeder 196.
Raimund 129.
Rasi, Luigi 332, 334.
Rauch, Jenny 244.
Redlich, Dr. Josef 202.
Rée 85.
Reicher, Emanuel 146, 215, 216, 239, 240, 244, 248, 262, 266, 268, 269, 322, 412, 440.

Digitized by Google

Reimers 35, 41, 47, 52, 74, 75, 79, 101.
Reinhardt, Max 47, 48, 79, 101, 113, 244, 255, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 380, 438, 440, 468.
Reinhold 112.
Rejane 372, 373, 375, 376, 377, 378, 380, 383.
Renan 230.
Renard, Jules 409.
Rettich 168.
Retty 11, 16, 41, 57, 84, 106.
Reuſche 287.
Riechers 75.
Riemer 223.
Riſcher, Frl. 228.
Rittner, Rudolf 240, 266, 300, 303, 440.
Rittner, Thaddäus 467.
Roche, La 225.
Rochefoucauld, La 394.
Rohde, Erwin 320.
Roller, Profeſſor Alfred 48, 50, 253, 290, 468.
Römpler 41, 52, 75, 115, 288.
Roſa 330.
Roſaſpina 339, 342.
Roſegger 129.
Roſſi, Ceſare 333.
Roſſi, Pianelli 342.
Rosmer 14.
Roſtand 364, 365.
Rothe 255.
Rovetta 265.
Rüpel 293.
Ruſſeck 196.

Saar 129.
Sachs, Hans 168.
Salten, Felix 130.
Salvini 320, 476.
Sandeau 118.
Sandrock 79, 139, 140, 157, 182, 221, 322, 371.
Sarcey 365, 381.
Sardou 79, 115.
Sauer, Oscar 301, 303, 387, 440.
Savitſch, Gertrud 406.
Schiller 42, 49, 51, 58, 61, 71, 72, 73, 103, 121, 224, 227, 241, 256, 336, 395, 470, 472, 473.
Schilling 276.
Schlaf, Johannes 147, 467.
Schlenther 64, 71, 75, 112, 113, 147, 148.
Schmidl 406.
Schmidt 11, 16, 28, 41.
Schmidt, Hugo Ernſt 145.
Schmidt, Lothar 262, 266.
Schmidt-Bonn, Wilhelm 467.
Schmitt, Eugen Heinrich 133.
Schmittlein 28.
Schmoller, Guſtav 140.
Schnitzler, Arthur 7, 84, 93,

Digitized by Google

129, 196, 198, 200, 202, 222, 227, 295, 440, 446, 448.
Scholz, August 245.
Schönherr, Karl 96, 100, 129, 407, 409, 410.
Schönthan, Franz von 80, 84, 167, 172, 173, 174.
Schopenhauer 64, 156, 158, 165.
Schratt 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 287.
Schreyvogel 116, 119, 120.
Schroth 288.
Schrottenbach 129.
Schuster, Frl. 140, 174, 209.
Schwaiger 302.
Schwanau, Tony 467.
Schweighofer 174.
Scribe 115, 347.
Senders 75, 101, 116.
Servaes, Franz 422.
Shakespeare 49, 63, 73, 79, 111, 227, 266, 449, 451, 452, 453, 464.
Shaw, Bernard 112, 113, 114, 115, 116, 182, 183, 185, 186, 188.
Silesius, Angelus 159, 220, 247, 248, 355.
Simon 145.
Somary 140.
Sonnenthal 21, 47, 106.
Sophokles 73, 269, 475.
Sorma, Agnes 113, 295, 377, 384, 385.
Speidel 164.
Steinrück 440.
Stelzhamer 128, 129, 172.
Stendhal 63, 164, 167, 352.
Stieler 302.
Stifter 129, 445.
Stöckl, Frl. 430.
Strasni 406.
Strindberg 20, 239, 266, 424, 467.
Strunz, Franz 159.
Stucken, Eduard 467.
Sudermann, Hermann 7, 93, 94, 95, 102.

Talma 365.
Tasso, Torquato 14.
Tellheim 422.
Tewele 162, 174.
Thaller, Frau 162, 174, 228.
Thimig 11, 41, 51, 65, 74, 84, 115, 302.
Tieck 226.
Tolstoi, Leo 131, 132, 133, 134, 137, 139, 160, 389, 403, 473.
Trebitsch, Siegfried 112, 182.
Treßler 16, 106, 116, 449.
Triesch, Irene 244, 266, 301, 303, 384, 385.
Tschirikow, Eugen 209.

Valberg 462.
Vallentin 221, 228.

Digitized by Google

Verne, Jules 364.
Viſcher 114.
Voltaire 363.

Wagner, Adolf 140.
Wagner, Heinrich Leopold 414, 415, 418, 420, 421.
Wagner, Richard 48, 49, 50, 79, 114, 134, 220, 243, 438, 474.
Wallentin, Frl. 189, 196, 209, 221.
Wangel, Hedwig 288, 296.
Warsberg 129.
Wartenegg 129.
Waßmann, v. 244, 248, 262, 293.
Wedekind, Frank 239, 244, 255, 259, 260, 388, 389, 390, 391, 395, 396.
Wehle 462.
Weilen 129.
Weiſſe 174, 222, 287.
Werner, Zacharias 100, 141.
Wertheimer, Paul 467.
Werther, Frl. 421.
Wiecke, Paul 439.
Wied, Guſtav 467.
Wilbrandt, Adolf 44, 45, 47.
Wilde, Oscar 239, 244, 344.
Wildenbruch 51.
Wille 145.
Winckelmann 273, 274.
Winterſtein, v. 255, 296.
Witt 35, 79, 93, 106, 115.
Wolff, Albert 365.
Wolff, Pierre 373, 374.
Wolff, Theodor 162, 397.
Wolzogen 79.
Worm, Frl. 378.
Wüllner 440.

Xenophon 43, 45, 46.

Yacco, Sada 252.

Zacconi 265, 269, 309, 320, 323, 326, 327, 328, 329, 339, 476.
Zelter 41.
Zeska 11.
Ziener 302.
Zola 383.

Digitized by Google

Buchdruckerei Roitzsch, G. m. b. H., Roitzsch.

Digitized by Google

Buchdruckerei Zürich ob. m. u. p., Zürich

Digitized by Google

Digitized by Google